DAS KUNSTWERK



1/XI · Juli 1957

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 1/XI
Juli 1957

INHALT

Hans-Hellmut Hofstätter:	Emile Bernard — Schüler oder Lehrer Gauguins?	3
Friedrich Bayl:	O Aleijadinho	11
Udo Kultermann:	Constantin Brancusi — ein bildnerisches Genie des 20. Jahrhunderts	29
Erich Buchholz:	Berlin um 1920	30
Klaus J. Fischer:	Vieira da Silva — Pierre Soulages	32
Leopold Zahn:	In memoriam Wilhelm Hausenstein	37
	Ausstellungen	38
	Bücher	43
	Notizbuch der Redaktion	46

Farbtafeln:	Vieira da Silva, Komposition, 1954/55, Aquarell
	Pierre Soulages, Bild Dezember 1954
Umschlag:	Emile Bernard, Im Cabaret, 1886, Federzeichnung (Slg. Altarriba, Paris)

Verehrte Leser und Kunstfreunde!

DAS KUNSTWERK erscheint von dieser Nummer 1 des 11. Jahrganges an m o n a t l i c h . Dies geschieht im Dienste an der von uns allen geliebten Sache, aber auch auf Wunsch vieler Leser und Abonnenten, die in den letzten beiden Jahren immer wieder bei uns anfragten, ob DAS KUNSTWERK nicht wieder - wie im Anfang des Erscheinens - jeden Monat herauskommen könne.

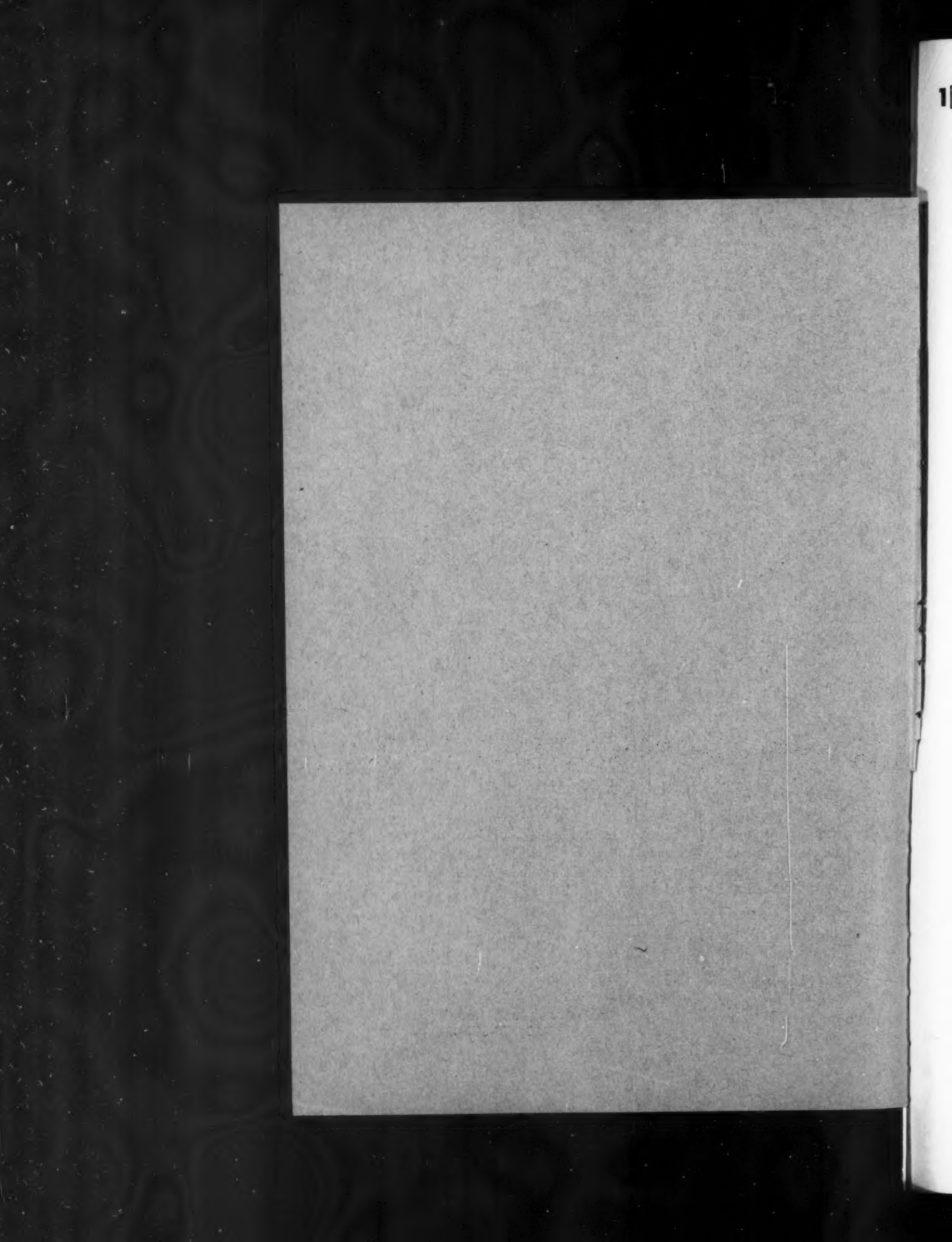
Im Vertrauen auf unsere Abonnenten haben wir deshalb mit dem 11. Jahrgang den bedeutungsvollen Schritt gewagt und erscheinen jetzt in regelmäßigen monatlichen Abständen. Dadurch können wir mit Ihnen, verehrte Kunstfreunde, noch besseren Kontakt halten als bisher und unsere gemeinsamen Interessen pflegen.

Damit der Übergang nicht sehr spürbar wird, haben wir uns entschlossen, den Abonnementspreis für 3 Hefte (bisher halbjährlich, jetzt vierteljährlich) auf DM 10.- festzusetzen. Das Einzelheft kostet jetzt - bei 48 Seiten Umfang, davon 24 Seiten Bildteil, außerdem 2 Farbtafeln - nur noch DM 3.60. Die Rechnungen für unsere Abonnenten stellen wir vierteljährlich aus und legen sie jeweils dem ersten Heft des Quartals bei.

Wir hoffen, daß diese Regelung Ihnen zusagt und daß Sie dem Verlag und der Redaktion auch weiterhin die Treue halten. Wir danken es Ihnen, indem wir versprechen, mehr noch als bisher Sie nicht nur zu informieren, sondern Liebe zu wecken und Verständnis zu erschließen für das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige auf allen Gebieten der bildenden Kunst.

Krefeld und Baden-Baden
im Juli 1957

Verlag und Redaktion
DAS KUNSTWERK



DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt jeweils im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free. Single issues 6 s; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentinien).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 3586. Anzeigenverwaltung beim Verlag, Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 2 44 10, Telegrammadresse Agisverlag. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Hans-Hellmut Hofstätter

Emile Bernard — Schüler oder Lehrer Gauguins?

In der französischen Kunstgeschichte des Zeitraums zwischen 1880 und 1890 gewinnt eine Künstlerpersönlichkeit immer deutlichere Gestalt: Emile Bernard. Bis vor kurzem hatte man ihn nur als einen der Trabanten des Kreises um Gauguin gekannt; man wußte durch seine Briefe von einer engen Freundschaft mit Cézanne, Vincent van Gogh und Toulouse-Lautrec, aber man kannte weder seine Bilder, noch seine wirkliche Bedeutung. Inzwischen konnte aber nachgewiesen werden, daß die künstlerischen Leistungen dieses jungen Malers — der als Zwanzigjähriger dem vierzigjährigen Paul Gauguin in der Künstlerkolonie von Pont-Aven gegenüberstand — nicht nur dem Stil Gauguins seine entscheidende Wendung brachte, sondern darüber hinaus wesentliche Anregungen für die Fauves, den deutschen Jugendstil und den Expressionismus gab. Wenn man erkannt hat, daß der französische Beitrag zur europäischen Stilbewegung um 1900 sich wesentlich in der Malerei vollzogen hat, so ist neben dem Namen Gauguin, Toulouse-Lautrec und Vincent van Gogh in erster Linie der Name Emile BERNARD zu nennen. Trotz seiner großen kunstgeschichtlichen Bedeutung hat Bernard aber nie die künstlerische Vollendung seiner Freunde erreicht; er hatte jedoch ein überfeines Gefühl für die Probleme, die gleichsam in der Luft lagen, und häufig gestaltete er als erster, was für seine Zeitgenossen und für die nachfolgende Generation vorbildhafte Bedeutung gewinnen sollte.

Emile Bernard wurde am 28. April 1868 in Lille mit der Begabung eines Wunderkindes geboren. Sechzehnjährig besuchte er die Akademie Cormon in Paris, wo er seine Freunde Louis Anquetin, Toulouse-Lautrec und später Vincent van Gogh kennen lernte. Nach kurzer Lehrzeit auf der Akademie verließ er Cormon und schloß sich den Impressionisten an.

Der Impressionismus — obgleich öffentlich noch nicht anerkannt — hatte damals seinen Höhepunkt bereits überschritten und war, als 1886 die letzte Impressionisten-Ausstellung stattfand, im strengen Sinne schon nicht mehr modern. Bernard erkannte sehr rasch, warum dieser Kunst die Zukunft nicht gehören konnte und wurde bald zu ihrem Gegner. Er wandte sich vor allem gegen die naturwissenschaftlich-rationelle Haltung des „Impressionismus" gegenüber der sichtbaren Welt und warf ihm vor, seine ausschließliche Betrachtung der Naturoberfläche würde das künstlerische Gefühl ertöten; das Gesetz der Komplementärfarben lasse das eigentliche Anliegen der Malerei vergessen: im Sichtbaren Bedeutung zu spiegeln. Die Theorie, daß eine Farbe sich niemals selbständig ausdrücken

könne, sondern ihren Ausdruckswert erst in der optischen Mischung mit der unmittelbar daneben gelegten Farbe erhalte, führe diese Kunst zu einer unpersönlichen, alles verallgemeinernden Farbigkeit, der zudem noch die Form geopfert werde. Der Impressionismus sei eine ästhetisierende Kunstübung, ohne Verantwortung dem Gegenstand, der Natur und dem Leben gegenüber.

Neben seiner theoretisierenden Kritik versuchte Bernard gleichzeitig den Impressionismus künstlerisch zu überwinden. Schon 1885 gelingt dem siebzehnjährigen Künstler ein Holzschnitt, der uns neben aller zeitgenössischen Graphik überrascht: eine „Anbetung der Hirten". Der Bildaufbau ist absolut flächenhaft; es gibt keinen Tiefenraum mehr. Die Figuren werden zu Bildformeln, deren Umrißform alles über Haltung und Ausdruck der dargestellten Personen aussagt. Zwischen den Konturen liegen wenige, unschattierte und gleichmäßig aufgetragene Farbflächen — eine freie Abwandlung des Stilprinzips mittelalterlicher Glasmalerei. Aber nicht nur mit dem formalen Aufbau dieses Bildes wendet sich Bernard gegen den Impressionismus, sondern auch mit dem Bildinhalt (womit an vorimpressionistische Tradition — die neben dem Impressionismus einherlief — wieder angeknüpft wird): das inhaltliche Motiv, das durch den bloßen Augeneindruck nicht interpretiert werden kann, spielt wieder eine Rolle.

Im folgenden Frühjahr 1886 malte Bernard eine Kreuzigung, in dem er die in diesem Holzschnitt erprobten Stilmittel ins Großformat eines Ölgemäldes übertrug: ohne Raum, ohne Detail, ohne Physiognomie baut sich das Bild in reinen, stark leuchtenden, kontrastierenden Farbflächen auf, deren deutlich begrenzte Umrißform als schwarze oder farbige Konturen zusammen mit den Farbflächen den Ausdruck des Bildes tragen. Das Ganze wirkt als deutliche Anbahnung fauvistischer und expressionistischer Bildideen. (Slg. Michel-Ange Bernard, Paris.)

Im Sommer 1886 kommt es zu einer ersten Begegnung mit Gauguin in Pont-Aven. Bernard blickte verächtlich auf den zwanzig Jahre älteren Künstler, der, wie ihm schien, immer noch nicht begriffen hatte, daß die von ihm geübte Pissarro-Nachfolge keine Zukunft hat. Andererseits lagen auch Gauguins Absichten denen Bernards noch so völlig fern, daß er von dessen weitaus modernerer Kunst gar nicht beeindruckt wurde. So blieb das Ergebnis dieser Begegnung negativ: zwischen den Künstlern entstand eine Abneigung, die beide später nur schwer — und auch dann nur für kurze Zeit — überwinden konnten.

In den folgenden Wintermonaten und anschließend im Jahre 1887 arbeitete Bernard mit den Freunden Anquetin, van Gogh und Toulouse-Lautrec wieder in Paris zusammen. Sie gründeten eine Künstlergruppe mit dem Namen „Ecole de Petit Boulevard". Bernard entwickelte vor den Freunden seine Ideen und gewann sie zur gemeinsamen Arbeit an der neuen Bildform, die ihm vorschwebte.

Man soll nicht das Modell abmalen, erklärte Bernard, sondern, nachdem man es gründlich studiert hat, arbeite man aus der Erinnerung an das Modell. Das Erinnerungsvermögen hält nicht alle Einzelheiten einer Erscheinung gleich lebendig fest, sondern vermerkt nur das, was der Künstler an dem Gegenstand als besonders charakteristisch empfunden hatte. Gelingt es, diesen Erinnerungseindruck vollständig wiederzugeben, so hat man ein Konzentrat, das Wesen des Gegenstandes selbst, ausgedrückt und das Bild wird auf den Betrachter einen schlagenderen Eindruck machen, als der originale, mit allen Zufälligkeiten seiner äußeren Erscheinung behaftete Gegenstand selbst: das Wesen des Gegenstandes wird so dem Betrachter durch das Bild suggeriert.

Um dies zu erreichen, mußten die malerischen Mittel aufs äußerste konzentriert werden. Bernard schwebte eine farbliche und formale Vereinfachung vor, wie er sie bei mittelalterlichen Bildern, besonders aber in den Glasmalereien und Emailarbeiten (Zellenschmelztechnik) kennengelernt hatte. So entwickelte er in immer stärkerer Konzentration jenen Umriß-Stil, den die französische Forschung als „cloisonisme" bezeichnet: Breite arabeskenhafte Umrißlinien (an die Metallstege = cloisons bei den Emailarbeiten erinnernd) umreißen gleichmäßig getönte, auf einander abgestimmte Farbflächen. Diese Stilformen sind in Bildern Bernards schon seit 1886 deutlich nachweisbar.

Um das Bild auch farblich noch stärker zu vereinfachen, wurde versucht, alle Farben unter einer Dominante zu vereinen. Anquetin machte die Entdeckung, daß eine Landschaft durch farbige Gläser betrachtet jeweils ihre Grundstimmung ändert, wobei sich alle Farben einer Dominante unterordnen. Ein gelbes Glas gibt der Landschaft die Stimmung von Sonne und hellem Mittag, der grüne Ton zaubert eine Morgenstimmung, der blaue Farbton erweckt den Eindruck der eben hereingebrochenen Nacht. So erhält man eine Gesamtstimmung, in der alle Farbtöne — wenn sie untereinander auch noch so verschieden waren — sich unter einer Dominante vereinigen.

Anquetin malte nach diesen Erkenntnissen das Bild einer Getreideernte ausschließlich in gelben und gelbhaltigen Farbtönen. Vincent van Gogh war von diesem Ergebnis so beeindruckt, daß er mehrere Bilder des Freundes kopierte und von nun an ebenfalls viele



Emile Bernard, Stilleben, 1887, Öl
(Musée d'Art Moderne, Paris)





Emile Bernard, Kopf einer Bretonin, 1887,
Aquarell-Skizze für ein Relief an einer Schranktüre
(Musée d'Art Moderne, Paris)



Emile Bernard, Bretoninnen auf der Wiese, 1888, Öl
(Slg. Denis, St. Germain)



Emile Bernard, Anbetung der Hirten, 1885,
Aquarellierter Holzschnitt (nur in einem Exemplar erhalten)
(Slg. Michel-Ange Bernard, Paris)



Emile Bernard, Der Spaziergang, 1886, Zincographie
(Bibliothèque Nationale, Paris)

seiner Bilder gelb in gelb zu malen begann. (Eine der wichtigsten Voraussetzungen von van Goghs späterer Kunst liegt hier. Aber auch Picasso knüpft in seiner blauen und rosa Periode an diese Richtung an.)

Bevor van Gogh nach Arles fuhr, um dort sein „Atelier du Midi" zu gründen, lebte er ein paar Wochen bei Bernard in Asnières: eine Periode glücklicher Zusammenarbeit. Manche Anregung verarbeitete van Gogh von nun an häufig: er übernimmt für viele seiner Porträts den arabeskenhaft teigigen Pinselstrich, mit dem Bernard damals seine Bildflächen zu füllen begann. Ein Porträt, das Bernard damals von seiner Großmutter malte und das van Gogh sich als Geschenk ausbat, gab ihm wichtige Anregungen zur „Berceuse". Beider Briefwechsel zeigt ferner, daß die Frage des Zusammenhangs zwischen Arles und Pont-Aven nicht auf die Frage beschränkt bleiben darf, inwieweit Gauguin auf van Gogh eingewirkt habe und umgekehrt. Bernards Anregungen waren für van Gogh offensichtlich ebenso wichtig, wie die Anregungen, die Gauguin ihm gab. Im Gegenteil: wenn van Gogh in diesem neuen Stil malte, dann sind es eher Stilzüge Bernards als solche Gauguins, die wir in seinen Bildern nachweisen können.

Mit diesen Voraussetzungen ging Bernard im Sommer 1888 abermals in die Bretagne und besuchte — auf ausdrücklichen Wunsch van Goghs — den soeben aus Martinique zurückgekehrten Paul Gauguin in Pont-Aven. Dort malte Bernard, von einem bretonischen Volksfest angeregt, sein wohl bestes Bild: „Bretonische Bäuerinnen auf der Wiese". Auf einer horizontlosen, gelbgrünen Bildfläche stehen blaue Silhouettenfiguren bretonischer Bäuerinnen, deren Trachtenhauben weiß aufleuchten. Starke Spannungen beherrschen das Bild, durch die kühnen Überschneidungen der Figuren am Bildrand, durch verschiedene Horizonte, nach denen der Schauplatz geordnet ist — man blickt auf die Frauen im Vordergrund von oben, auf die Gruppe im Mittelgrund dagegen von unten! — und durch einen bestimmten Rhythmus im Wechsel von Vorder- und Rückenansicht, in der Verteilung der Massen und der formelhaften Typisierung der Figuren. Bernards „Neuer Stil" hat hier seinen reinsten Ausdruck gefunden.

Gauguin schenkte diesem Bild Bernards nun auf einmal stärkste Beachtung. Er selbst war inzwischen zu einer immer stärkeren Konzentration der farblichen und formalen Mittel gekommen, hielt aber immer noch an seinen Vorbildern Pissarro und Cézanne fest. Das Bild Bernards war für ihn — wie für viele andere — eine Befreiung. Er selbst hatte nach einem solchen Weg gesucht, ohne ihn bisher zu finden. Nun konzentrierte er seine „Vision nach der Predigt" (Jakobs Kampf mit dem Engel) nach denselben Prinzipien: auf einer horizontlosen, roten Wiesenfläche knien die schwarzblau umrandeten, dunkelblauen Silhouettenfiguren der Bäuerinnen mit ihren weißen Trachtenhauben. Vor ihnen spielt sich, wundersam vergegenwärtigt, die in der Predigt vernommene Geschichte ab.

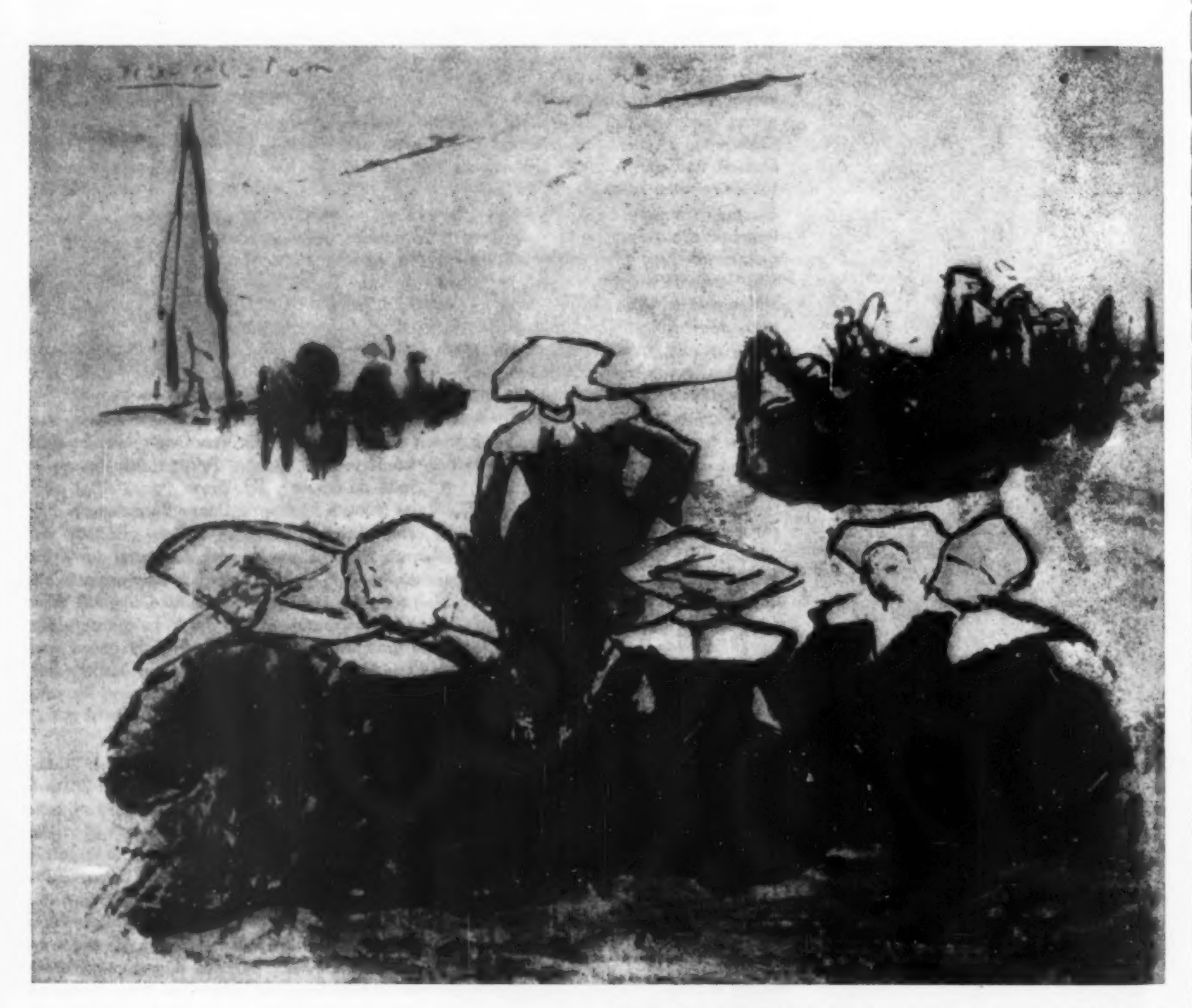
Als Gauguin im Herbst 1888 nach Arles ging, brachte er auf ausdrücklichen Wunsch van Goghs das Bild Bernards, die „Bretoninnen auf der Wiese" mit. Van Gogh war von dem Bilde so beeindruckt, daß er es sogleich kopierte und formale Anregungen daraus in seinen nächsten Bildern verwertete (Vgl. „Salle de Danse", Slg. Druet, Paris). Aber auch Gauguin selbst knüpfte von nun an häufig an frühere Bildkonzeptionen Bernards an.

Für Bernard begann hier die Tragödie seines Lebens: Gauguin konnte sein Bild der „Vision nach der Predigt" früher ausstellen als Bernard und erregte damit bei der Kritik großes Aufsehen. Als Bernard erst viel später, im Café Volpini anläßlich der Pariser Weltausstellung von 1889, sein Bild zeigte, hielt man ihn für den Nachahmer Gauguins. Man schenkte den Protesten des Zwanzigjährigen keinen Glauben, daß der Vierzigjährige den neuen Stil von ihm übernommen hätte und Gauguin seinerseits dachte nicht daran, den Sachverhalt zu klären. Dadurch kam eine neue Mißstimmung zwischen den Künstlern auf, und als Gauguin 1889 mit der Künstlergruppe, die sich inzwischen um ihn und Bernard versammelt hatte, von Pont-Aven nach Pouldu übersiedelte, weigerte sich Bernard mitzugehen und blieb in Pont-Aven.

Man kann, von diesen Tatsachen ausgehend, aber weder Bernard für den „Lehrer" Gauguins halten, noch umgekehrt. Sicher übernahm Gauguin von Bernard den neuen Stil und sicher lernte Bernard viel von dem reiferen Mann und Künstler während der kurzen, sehr fruchtbaren Zeit ihrer Zusammenarbeit im Sommer 1888 in Pont-Aven. Die künstlerische Entwicklung beider Künstler aber strebt von dem gemeinsamen Berührungspunkt sofort wieder auseinander. Gauguins Stil entwickelt sich rasch zum Persönlichen und Unnachahmlichen; wohl dieser Entwicklung wegen gab Gauguin das Idyll in der Bretagne und die Zusammenarbeit mit den Freunden bald wieder auf. Er war über deren künstlerische Ziele und Absichten hinausgewachsen, deren Gemeinschaft für ihn nun — ebenso wie die symbolistische Doktrin selber — eine lästige Fessel bedeutete. Bernard dagegen arbeitete weiter auf der breiten Basis seiner bisherigen Entwicklung, mit jedem Bild neue Probleme aufwerfend, mit jedem Bild neue Entwicklungen anbahnend. An seine Kunst läßt sich viel besser anknüpfen als an die Gauguins; so kommt es, daß selbst viele der Künstler

des Kreises um Gauguin (Séguin, Sérusier, de Haan, Maufra, Filiger) auch später viel stärker von Bernard abhängig bleiben als von Gauguin.
Bernards eigene künstlerische Entwicklung aber geht — nachdem der neue Stil geschaffen war — merkwürdige Wege: durch den Streit mit Gauguin verärgert, der zu einem Streit mit allen ehemaligen Freunden ausgeartet war, und abgestoßen durch die allzu flache Nachahmung seiner Stilmittel in breitesten kunstgewerblichen Kreisen, glaubt Bernard seinen Stil jener Jahre verurteilen zu müssen. Um Abstand von den jüngsten Ereignissen zu gewinnen begibt er sich 1893 auf eine zehnjährige Orientreise, auf welcher er sich in einer konventionell-naturalistischen Malweise übt, die er später beibehält. Seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung hatte sich damit ganz plötzlich erschöpft, obwohl der Künstler erst fünfundzwanzig Jahre zählte. Bis zu seinem Tode am 16. April 1941 lebte Bernard in Paris als geschätzter Kunstkritiker, Experte und Publizist, aber er hat seit 1893 kein einziges Bild mehr gemalt, das positiv in die Kunstentwicklung unserer Zeit eingegriffen hätte. Merkwürdiges Schicksal einer Anreger- und Vermittlerpersönlichkeit, wie sie dem Historiker in allen Epochen begegnen kann.

Literatur:
Hofstätter, Hans-Hellmut: Die Entstehung des „Neuen Stils" in der französischen Malerei um 1890. Dissertation Freiburg/Br. 1954.



Emile Bernard, Landschaft bei Pont-Aven mit bretonischen Frauen, 1886, Aquarell (Slg. Altarriba, Paris)

Friedrich Bayl

O Aleijadinho

Der Professor an der University of Pennsylvania, Robert C. Smith, dem man alles andere eher als Neigung zu überschwenglichen Urteilen nachsagen kann, nennt die zwölf Prophetengestalten vor der Kirche N. S. Bom Jesus de Matasinhos in Congonhas do Campo (im brasilianischen Staat Minas Gerais) „a series of personalities of such spiritual power and vigor of character that they are entitled to be considered among the supremely distinguished portrayals of human nature in the world's sculpture".

Der Schöpfer dieser Gestalten ist O Aleijadinho, wörtlich „Der Krüppel"; mit diesem Namen ging er in die Legende und die Kunstgeschichte ein, sein Taufschein lautete auf Antonio Franscisco Lisboa.

Es ist gar nicht so lange her, daß man sich selbst in Brasilien um diesen Bildhauer kümmert. Abgesehen von einer legendenhaften Lebensbeschreibung 45 Jahre nach dem Tode des Künstlers, erschienen die ersten ernsthaften Publikationen in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts. Dieses Interesse fiel zusammen mit dem revolutionären Zug des Prestes und seiner Genossen durch die brasilianischen Staaten, dieser von jungen Offizieren und Intellektuellen unternommenen Rebellion sozialen und nationalen Charakters (unter starkem kommunistischen Einfluß); hier wie anderswo sollten ureigene Leistungen, die nicht kolonialen oder imperialistischen Mächten zu danken waren, das Selbstbewußtsein der Revolutionäre stärken. Nicht nur das außerordentliche künstlerische Werk, auch die Person Aleijadinhos zog die Umstürzler an: O Aleijadinho war Mulatte, Angehöriger einer Bevölkerungsschicht, der Befreiung gebracht werden sollte; er war aus dem Bundesstaat Minas Gerais gebürtig, aus dem auch Tiradentes, ihr revolutionärer Nationalheros, stammte; vielleicht hatte O Aleijadinho den Kopf des Gevierteilten auf dem Marktplatz von Ouro Preto gesehen — es ist so gut wie sicher, daß er zu jener Zeit dort war.

Als die Bewegung des Prestes gescheitert war, blieb doch das Interesse für die nationale künstlerische Vergangenheit: der Servicio do Patrimonio Historico e Artistico Nacional (SPHAN) erforschte sie mit wissenschaftlicher Gründlichkeit. Was O Aleijadinho anlangt, mußten die Daten über Werk und Leben mühsam aus Kirchenbüchern und Kirchenrechnungen zusammengesucht werden — noch bleiben viele einzelne Fragen zu beantworten, doch die großen Linien zeichnen sich deutlich ab.

Antonio Francisco Lisboa kam wohl 1738 im brasilianischen Staat Minas Gerais zur Welt. Sein Vater Manuel Francisco war ein portugiesischer Einwanderer, seines Berufs Zimmermann, seine Mutter eine afrikanische Negersklavin; da der Sohn nach dem geltenden Recht als Sklave geboren war, machte ihn der Vater durch besondere Erklärung frei.

Das Geschäft des Vaters — heute würde man ihn als Bauunternehmer bezeichnen — blühte nach einigem Mißgeschick bald auf: Minas Gerais war ein reicher Staat, Goldminen wurden ausgebeutet, und an dem Segen nahmen Klöster und Kirchen, offizielle Persönlichkeiten und Privatleute teil, die den neuen Wohlstand in prächtigen Gebäuden genießen und manifestieren wollten. Keinen geeigneteren Stil hätten sie für ihren Prunk finden können als den portugiesischen Barock.

Manuel Francisco starb 1767 — Paläste und Kirchen, deren Pläne z. T. von seiner Hand stammten, zeugen von seiner Arbeit. Wie weit der Sohn an ihnen beteiligt war, läßt sich heute nicht mehr feststellen. Doch schon 1771 muß er so bekannt und geschätzt sein, daß ihn die Karmeliter in Sabará (ebenfalls in Minas Gerais) mit dem Entwurf und später der Ausführung der Kanzeln, des Chors samt Gitterwerk und vor allem mit der Gestaltung der

Fassade ihrer Kirche beauftragten. Schon bei dieser ersten Arbeit ersetzte der Bildhauer den Itakolumit (einen sehr weichen Sandstein), den man bisher für Fassaden verwendet hatte, durch den Seifenstein, in dem er in Zukunft seine eigenen Visionen wie die barocken Formen seiner Zeit gestaltete. Diese führte er in seinem zweiten Werk (Fassade und innere Gestaltung der Kirche Sao Francisco de Assis in Vila Rica) zu jener Leichtigkeit und überschwenglichen Festlichkeit, die dem brasilianischen Barock in Minas Gerais die besondere Note geben. Schon während dieser Arbeit befiel ihn die furchtbare Tropenkrankheit, die seine Beine angriff, Zehen abfraß, so daß er bald nur noch auf den Knien gehen konnte, wenn er nicht ritt oder auf dem Rücken eines seiner Werkstattangestellten von einem Ort zum anderen befördert wurde. O Aleijadinho, der Krüppel, wurde er genannt, aber gleichzeitig erhält er in einem zeitgenössischen Bericht den Beinamen „ein neuer Praxiteles" — sein Ruhm breitete sich aus.

Gegen Ende des Jahrhunderts erhält er den Auftrag, für die Kirche Bom Jesus de Matasinhos in Congonhas do Campo (Minas Gerais) einen Kreuzweg zu schaffen und das Atrium des Tempels mit den Gestalten von zwölf Propheten zu besetzen. Für die sieben Stationen des Kreuzwegs schnitzt er 66 lebensgroße Figuren in Zedernholz; die Propheten sind in den ihm vertrauten Seifenstein gemeißelt. In drei Wellen steigen sie zur Kirche an, flankieren sie die Bastion des Gotteshauses. Am Fuß der Treppe begleiten Jesaias und Jeremias den Eingang, auf der nächsten Terrasse sind es Baruch und Ezequiel, vor dem Portal der Kirche Daniel und Hosea, und auf gleicher Höhe nach außen gerückt Jonas und Joel. Doch links und rechts vorgeschoben — man weiß nicht recht, ob zur Verteidigung oder zum Angriff — stehen Amos und Obadja, Habakuk und Nahum; auf ihren Schriftschildern sind die folgenden Bibelverse eingegraben:

Amos: Erst war ich ein Hirt, dann zum Propheten gemacht, fahr ich nun drein gegen fette Kühe und vornehme Leute.

Obadja: Mit Euch, Edomiter und Heiden, gehe ich ins Gericht: den, der das Licht bringt, sage ich Euch an, den Untergang vor Augen.

Habakuk: Mit Dir, Babylon, Babylon mit Dir, chaldäischer Tyrann, gehe ich ins Gericht. In Psalmen aber besinge ich Dich, mein Gott.

Nahum: Welche Strafe das rückfällige Ninive erwartet, offenbare ich. Von Grund auf, sage ich, wird Assyrien umgestürzt werden.

(Übersetzungen von Georg Hoeltje)

Das sind böse Drohungen gegen die vornehmen Leute und gegen die Tyrannen. Sind sie gegen die Unterdrückung im eigenen Land gerichtet? Not herrscht hier, die Goldminen sind erschöpft, und es war noch nicht lange her, daß zwölf bürgerliche Sozialrevolutionäre zum Tod verurteilt worden waren. Zehn wurden zur lebenslänglichen Verbannung begnadigt, der Dichter da Costa entleibte sich selbst, und nur an dem Fähnrich Joaquin José da Silva Xavier, dem späteren, legendären Tiradentes, wurde furchtbar die Todesstrafe in Ouro Preto (kaum 50 km von Congonha entfernt) vollzogen. Kurz darauf erfolgte nach der liberalistischen Erhebung eine proletarische, drei Mulatten — Mulatten wie er, O Aleijadinho — wurden hingerichtet; in Santo Domingo unter Toussaint l'Ouverture der Negeraufstand — Folgen jenes Echos, das von der Großen französischen Revolution ausging.

Es ist unbekannt, welchen Einfluß O Aleijadinho auf die Auswahl der Propheten und der Bibeltexte hatte. Die sozialrevolutionär-religiöse Deutung, die wir Georg Hoeltje verdanken, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. (Sein Hinweis auf die phrygische Mütze und das sansculotten-ähnliche Gewand des Amos ist interessant.) Sie würde auch die seltsame topographische (und religiöse) Aufteilung erhellen: nicht v o r dem Kreuzweg stehen die Verkünder des Erscheinens Christi, sondern n a c h ihm, vor der Kirche, sie verteidigend oder zum Angriff bereit. Sollten jene, die die via crucis durchschreiten, von den Propheten an eine vita activa, eingebettet in das kämpferische Glaubensleben der Gottesmänner, gemahnt werden?

Groß und pathetisch stehen die grauen Figuren gegen den schweren, blauen Himmel, blikken vor sich hin oder hinaus ins brasilianische Land, mit verhaltener Ruhe oder weitausholenden, zornigen Gesten — die Gewandung der Propheten ist zeitgebunden, ihre Blicke und Gesten treffen uns heute, wie sie damals Neger, Mulatten und ein paar weiße Europäer trafen.

Das Werk Aleijadinhos, sagt R. A. Freudenfeld, sei fast unbewußt der erste Schrei für die Befreiung der brasilianischen Kunst, die erste, unerhörte Anstrengung, eine eigene Kunst in diesem Land zu schaffen, die mit allen traditionellen, fremden Regeln und Gesetzen bricht; und so sei der Mestre Antonio Francisco auch ein Vorläufer der modernen Kunst in seinem Land.

Etwas mehr als zehn Jahre nach Vollendung seines großen Werkes starb 1813 der verkrüppelte Mulatte und der große Bildhauer Antonio Francisco Lisboa blind und vollkommen gelähmt.

Foto: Hans Mann

O Aleijadinho, der Prophet Ezquiel

O Aleijadinho, der Prophet Ezquiel

Foto: Hans Mann



O Aleijadinho, Kopf des Propheten Jonas

Foto: Hans Mann



O Aleijadinho, Kopf des Propheten Jonas

Foto: Hans Mann



O Aleijadinho, Kopf einer Figur aus dem Kreuzweg in Congonhas do Campo — Foto: Hans Mann

O Aleijadinho, Kopf eines Legionärs aus der „Kreuzigung", Kreuzweg in Congonhas do Campo — Foto: Hans Mann

O Aleijadinho, Kopf einer Figur aus dem Kreuzweg in Congonhas do Campo

Foto: Hans Mann

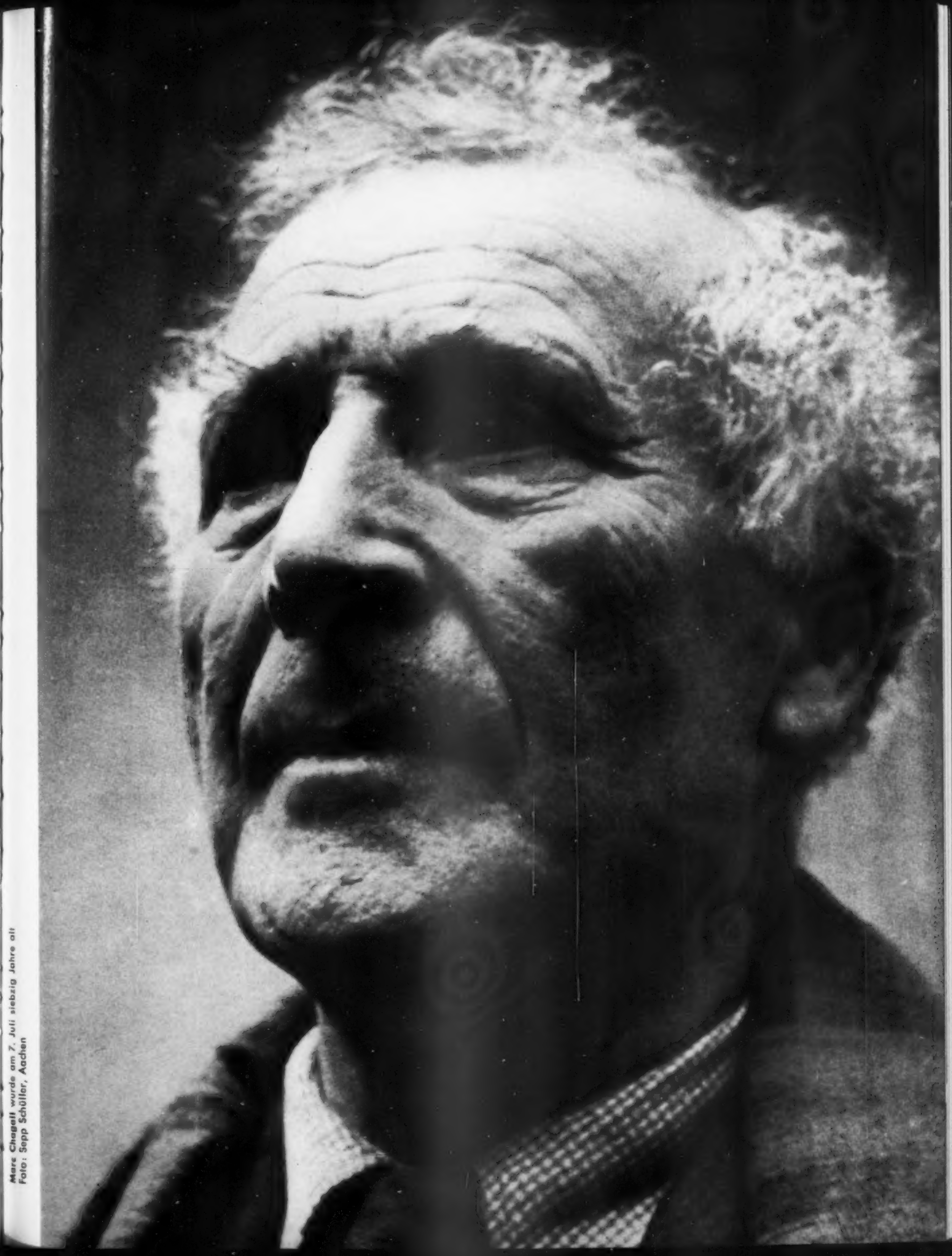
O Aleijadinho, Kopf eines Legionärs aus der „Kreuzigung", Kreuzweg in Congonhas do Campo

Foto: Hans Mann



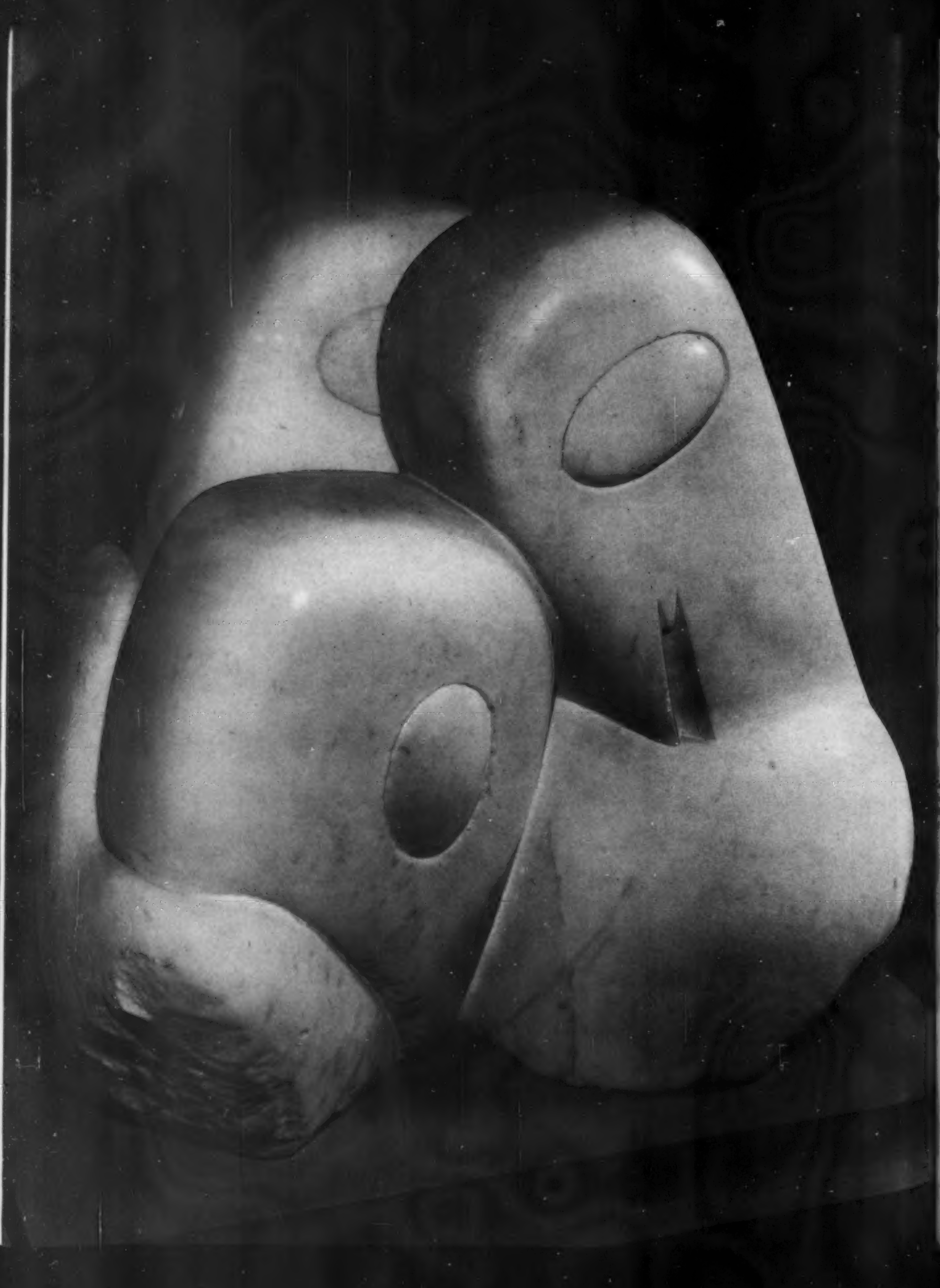
Georges Braque wurde am 13. Mai fünfundsiebzig Jahre alt

Marc Chagall wurde am 7. Juli siebzig Jahre alt
Foto: Sepp Schüller, Aachen



Georges Braque wurde am 13. Mai fünfundsiebzig Jahre alt

Marc Chagall wurde am 7. Juli siebzig Jahre alt
Foto: Sepp Schüller, Aachen

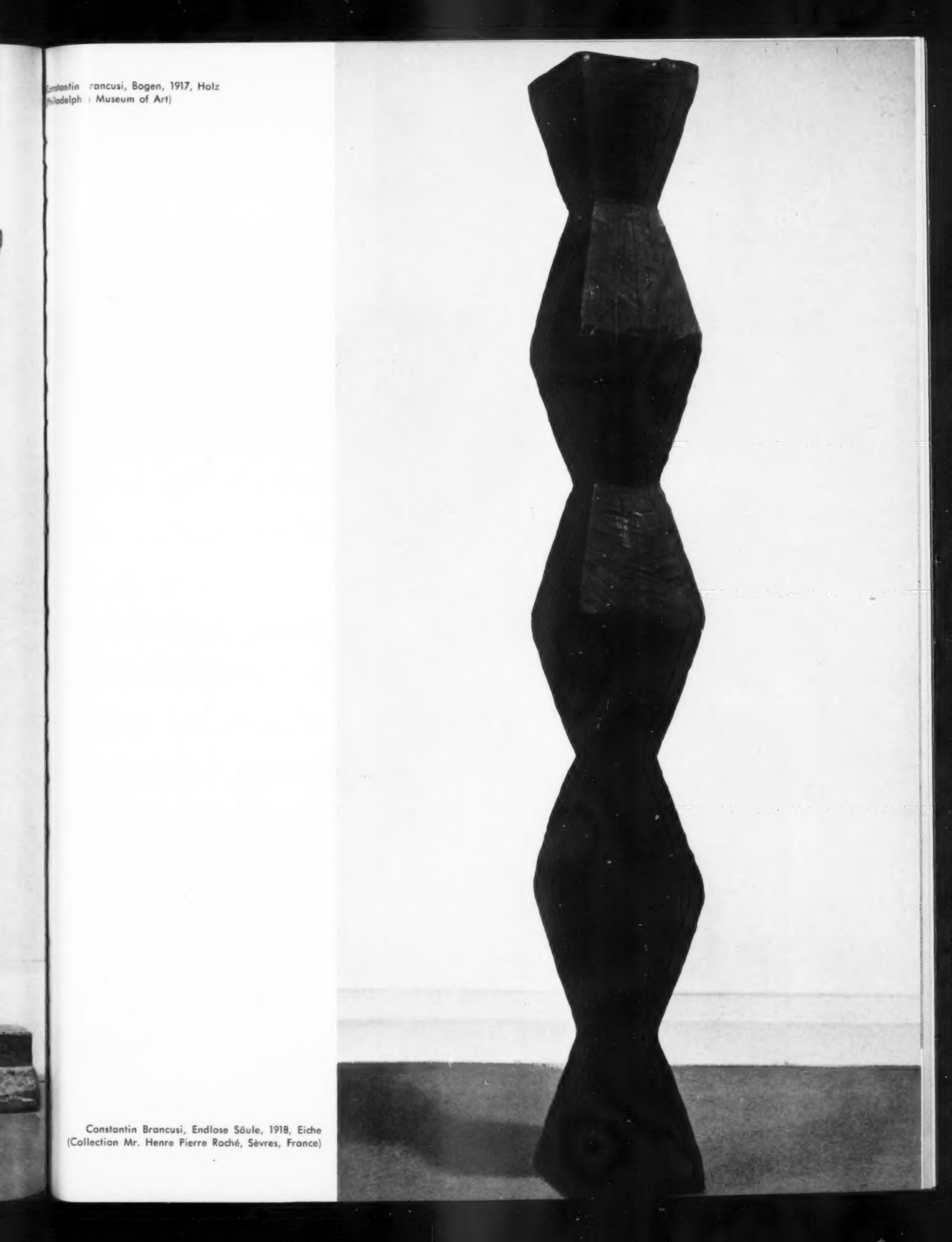




[Con]stantin Brancusi,
[Pin]guine, 1914, Marmor
[(Ph]iladelphia Museum
[of] Art)

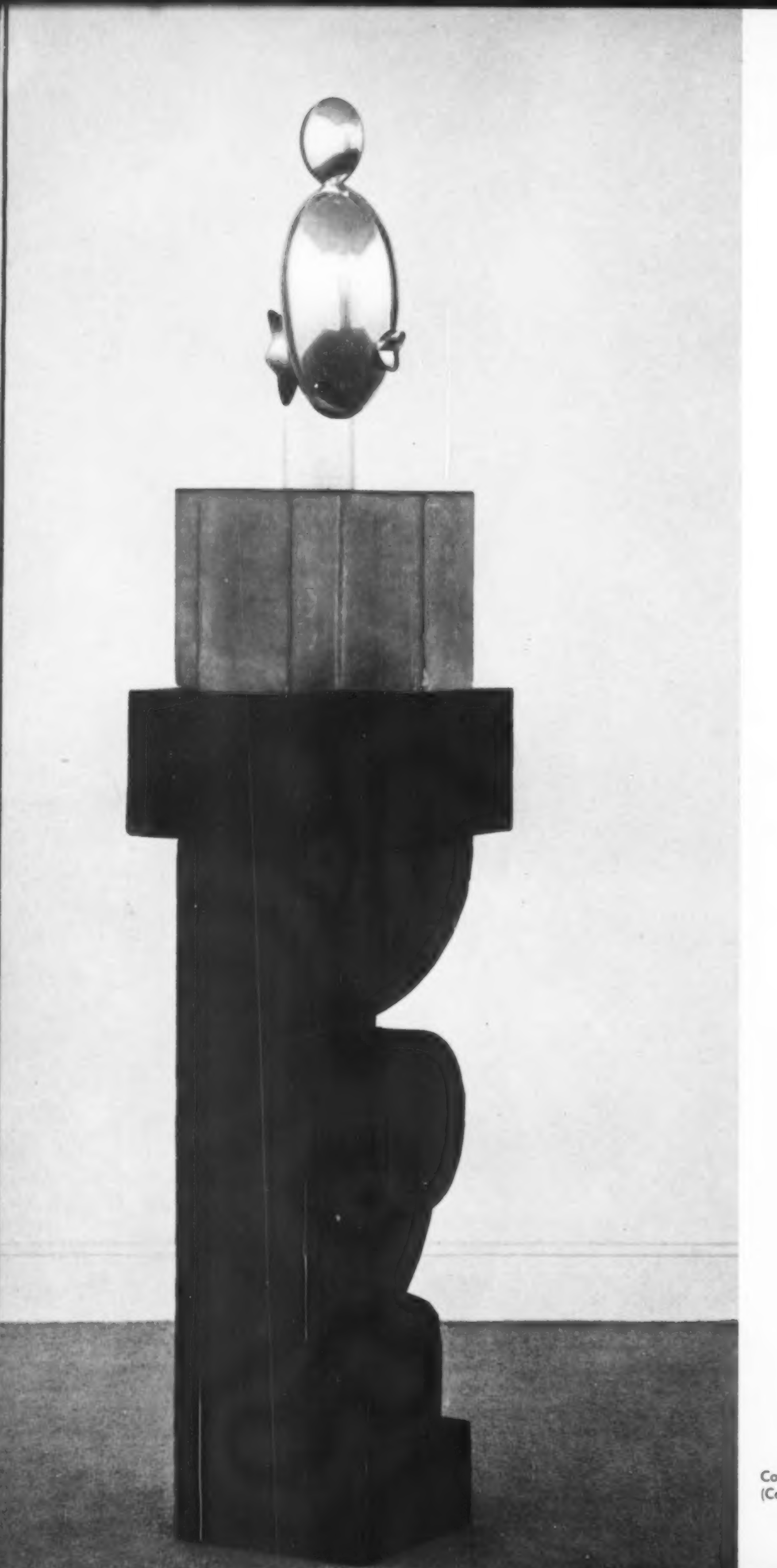
Constantin Brancusi,
Häuptling, 1925,
Holz und Eisen
(Collection Mrs. Pierre
Matisse)



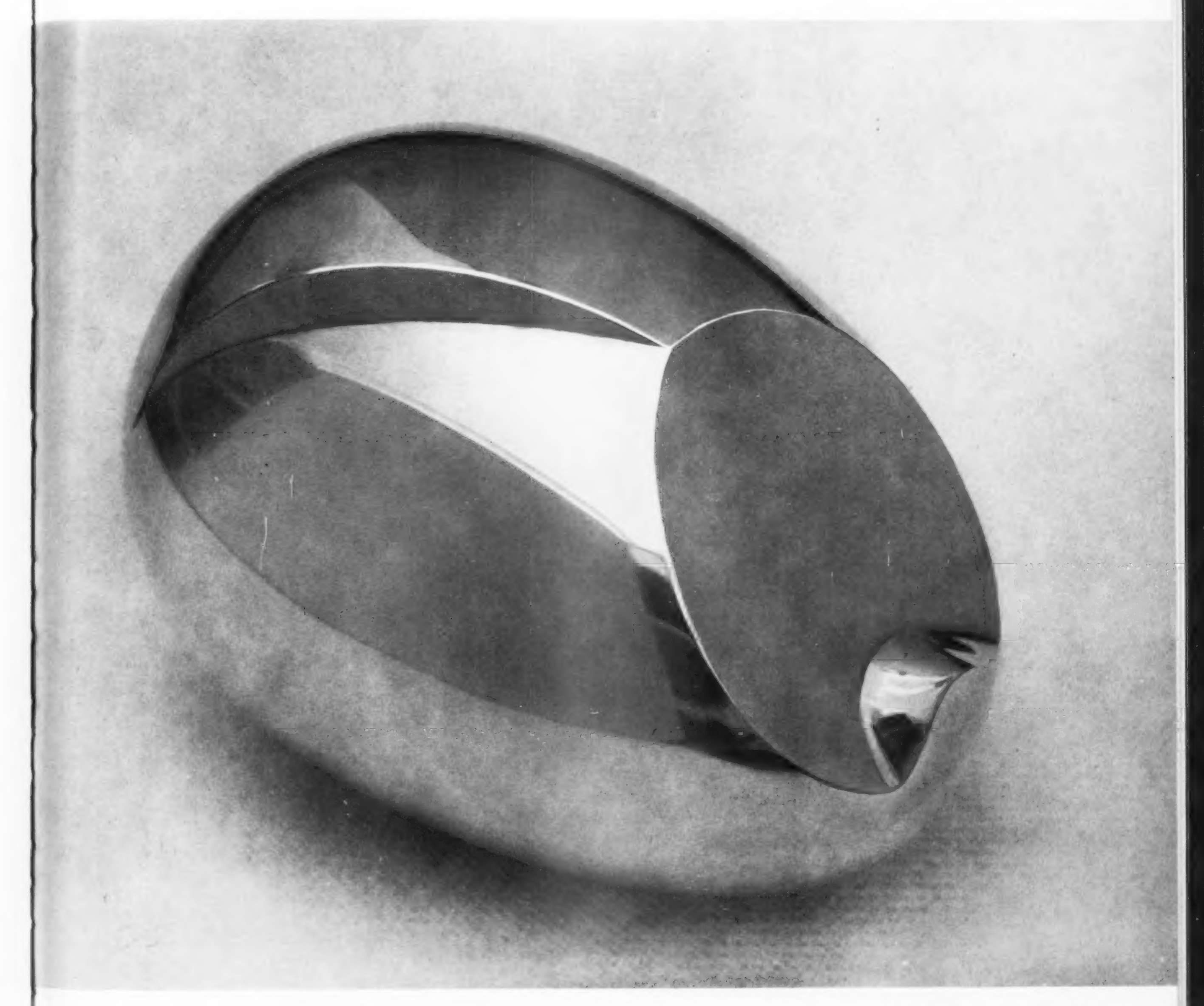


Constantin rancusi, Bogen, 1917, Holz
Philadelph : Museum of Art)

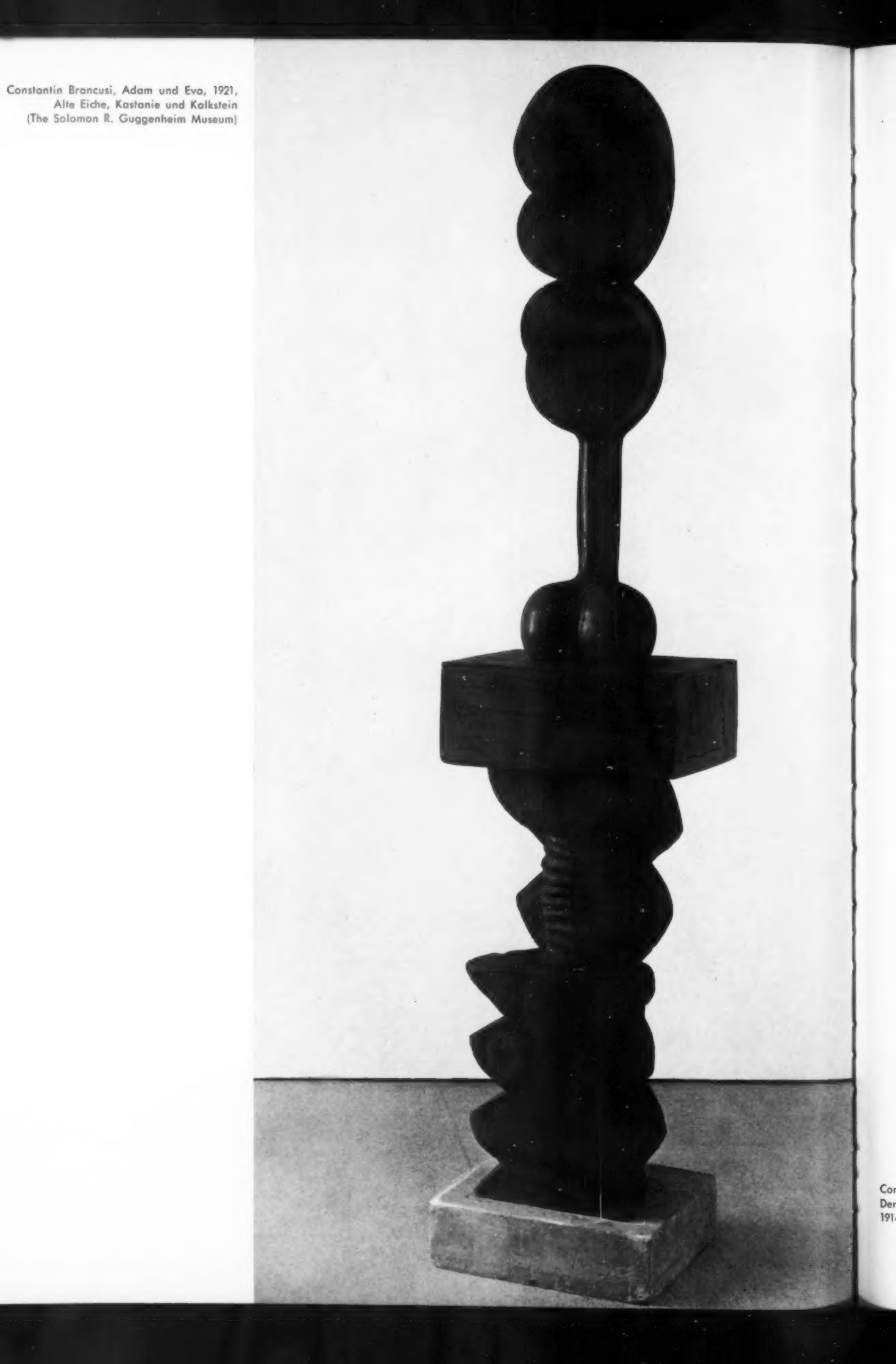
Constantin Brancusi, Endlose Säule, 1918, Eiche
(Collection Mr. Henre Pierre Roché, Sèvres, France)



Constantin Brancusi, Blonde Negerin
(Collection Mr. Philip Goodwin)



Constantin Brancusi, Das Neugeborene, 1915



Constantin Brancusi, Adam und Eva, 1921,
Alte Eiche, Kastanie und Kalkstein
(The Solomon R. Guggenheim Museum)

Con
Der
191



Constantin Brancusi,
Der verlorene Sohn,
1914, Holz und Stein
(Philadelphia
Museum of Art)



CO

He
pä
de
vä
an
de
sic
se
ei
pr
ge
ze
nic
lel
nic
hu
ha
un
Co
sc
tu
m
ba
D
in
ih
tu
G
fa
Al
ka
ar
ih
na
ih
N
sic
A
ei
Sc
Bi
A
ve
di
fa
z.
zu
hä
he
üb

Constantin
(The Solar

CONSTANTIN BRANCUSI - *ein bildnerisches Genie des 20. Jahrhunderts*

Henry Moore hat einmal gesagt: „Seit der Gotik ist die europäische Bildhauerei von Moos und Unkraut überwuchert worden — von Oberflächengewächsen aller Art, die die Gestalt völlig verbargen. Brancusi hat es als seine besondere Aufgabe angesehen, diese Überwucherungen zu beseitigen und uns wieder formbewußter zu machen. Um das zu erreichen, mußte er sich auf sehr einfache, direkte Formen konzentrieren, mußte er seine bildhauerischen Werke einzylindrisch gestalten, mußte er eine einzelne Form so verfeinern und ausfeilen, daß sie fast zu preziös wurde. Brancusis Werk hat, von seinem Eigenwert abgesehen, eine einzigartige Bedeutung für die Entwicklung der zeitgenössischen Bildhauerei gehabt." Diese Erkenntnis ist nicht neu. Schon vor dem ersten Weltkrieg war den in Paris lebenden Künstlern die erzieherische Kraft und überragende Genialität Brancusis bekannt, des einzigen Künstlers im 20. Jahrhundert, der nach einem Wort von Lewis Mumford es verstanden hat, das Organische und das Mathematische, das Naturgefühl und den Glauben an die formale Vollendung zu vereinigen. Für Carola Giedion-Welcker, die Brancusi schon in ihrem 1937 erschienenen Buch über die moderne Plastik zuerst seiner Bedeutung gemäß herausgestellt hatte, verbindet sein Werk die formale Schönheit des Mittelmeerischen mit der Weisheit und Symbolik des Orients.

Dennoch aber ist Constantin Brancusi, der vor wenigen Monaten in Paris starb, in Europa immer noch relativ unbekannt. Die von ihm realisierte „Kunst wie die Natur", statt „Kunst nach der Natur" (für die sich in den kunstphilosophischen Schriften des jungen Goethe ein früher Hinweis findet), wurde zwar durch seine Nachfolger Arp und Moore, Barbara Hepworth und Karl Hartung, Alberto Viani und Isamu Noguchi in der Welt allgemein bekannt; nur dem Begründer dieses Stilprinzips, der es noch immer am vollendetsten verkörpert, wird außer in Amerika nicht die ihm gebührende Anerkennung gezollt. Brancusi steht in Europa noch immer im Schatten derjenigen Bildhauer, die von ihm her ihre eigentliche Bestimmung erfuhren.

Neunzig Prozent des verkauften Werkes von Brancusi befindet sich heute in Amerika. Er selbst hat einmal gesagt: „Ohne die Amerikaner hätte ich nicht dieses alles machen können, ja nicht einmal existieren können."

Schon früh wurde das Werk Brancusis in Amerika bekannt. Das Bildnis der Mlle. Pogany wurde die Sensation der berühmten Armory Show des Jahres 1913 in New York. Schon ein Jahr später veranstaltete Alfred Stieglitz in seiner Photo-Secession Gallery die erste Ein-Mann-Schau. Während in Europa Brancusis Werke fast allgemein auf heftige Ablehnung stießen, seine Princesse X z. B. wurde im „Salon des Independants 1920", um einen Skandal zu vermeiden, abgelehnt, erkannten die amerikanischen Kunsthändler sehr schnell die große Bedeutung des rumänischen Bildhauers und erfochten im Jahre 1927/28 einen beispielhaften Sieg über das Unverständnis der amerikanischen Zollbehörde. Diese hatte ein Werk Brancusis (Vogel im Raum) als verzollbar beschlagnahmt. Nach heftigem Streit, der seinerzeit durch alle Zeitungen ging, und unter Hinzuziehung namhafter Kunstkenner, sah sich der Richter genötigt, den Kunstcharakter des als Metall beschlagnahmten Stückes „auf Grund der symmetrischen Form, der künstlerischen Umrisse und der Schönheit der Vollendung" anzuerkennen.

Ein halbes Jahrhundert früher sah sich Rodin in einer ähnlichen Situation. Ihm warf man vor, er habe einen Abguß nach einem menschlichen Modell als Kunstwerk ausgegeben. Während Rodin noch die lebendige Natur des menschlichen Körpers zum Zweck einer Täuschung benutzt haben sollte, vermißte man bei Brancusi jegliche Betätigung. Deutlicher als von diesem absurden Blickwinkel aus läßt sich die Entwicklung der neueren Skulptur vom dynamisierten Naturalismus zu einem neuen Sein im Kunstwerk kaum veranschaulichen.

Bei dem Versuch, die künstlerische Größe Brancusis zu umschreiben, versagen die Behelfsbezeichnungen abstrakt, absolut, ungegenständlich oder surrealistisch, denn die überragende Bedeutung dieses Künstlers liegt gerade in der Synthese dieser Stilelemente. Das Mathematische und Organische fügen sich durch die Kraft eines übergreifenden Formwillens zu einer unveränderlichen Einheit zusammen.

Aber es ist ein Mißverständnis, zu glauben, das Werk Brancusis (oder das vieler anderer Maler und Bildhauer der Gegenwart) durch Analyse der formalen Struktur allein erklären oder deuten zu können. Hinzu kommt gerade bei Brancusi die oft magisch gebundene Bedeutung des Gestalteten. Ist es doch augenfällig, welche Stufen menschlicher Kultur mit dem Werk Brancusis zusammenhängen (ohne daß nachgewiesen werden könnte, er habe bestimmte historische Formen übernommen oder gar nachgeahmt): Slawische Volkskunst, „primitive" Negerskulpturen, die gereinigte und kultisch begründete Formenschönheit Indiens und Chinas, die prähistorischen Figurationen des östlichen Mittelmeers und nicht zuletzt die Verstandesklarheit der westeuropäischen Kunst.

Dabei sind es nur wenige kennzeichnende Formwerte, die immer wieder wie auch bei Mondrian und Mies van der Rohe nach einer neuen, noch reineren und vollendeteren Ausprägung verlangen. Vereinfachung der Mittel geht Hand in Hand mit einer Intensivierung geistiger Vorstellungen. Bei Brancusi sind dies vor allem die Eiform mit ihrer bis zum Vorhistorischen zurückreichenden Symbolkraft, die Fischform, die Vogelform im Raum und in Bewegung („Mein ganzes Leben hindurch habe ich das Wesen des Fluges verkörpern wollen"), die Seehundsform und die Form der endlosen Säule. Bei Brancusi, wie bei jeder großen Kunst, liegt in der formalen Leistung immer ein Mehr, die Transzendierung dieser Form zu einer geistigen Realität. Oder wie es der Künstler selbst sagt: „Es gibt ein Ziel in allen Dingen. Um dorthin zu gelangen, muß man über sich selbst hinauskommen."

Udo Kultermann

Constantin Brancusi, Akt, Studie für ein Fresko, Gouache
(The Solomon R. Guggenheim Museum)

Berlin um 1920

Der Maler Erich Buchholz ist einer der wenigen, die aus unmittelbarer Nähe die Berliner Ereignisse der zwanziger Jahre im Umkreis der „Sturm"- und „Dada"-Bewegung miterlebten. Wir haben ihn aufgefordert, seine Erinnerungen an diese Zeit für uns aufzuschreiben.

Nicht erst der Krieg 1914—18 zerstörte eine Welt, er brach nur den Damm, und die Ströme, die sich seit langem gestaut hatten, überfluteten die Ruinen und die zerschlagene Kraft.
Der pessimistische Abgesang des untergehenden Abendlandes schien Tatsache noch vor dem Erscheinen des Spenglerschen Buches. Trauer und Klage herrschten. „Tränen, Tränen kreist der Raum" hatte August Stramm gesungen und war im Morast aufgewühlter Erde versunken.
Aber es gab auch wilden Protest gegen den Abgesang. Man wollte leben. Der Eros triumphierte. „Es lebe die Dirne, sprecht sie heilig!" Das war die Zeit, da es die sittsamste Frau als Liebkosung empfand, wenn man ihr ein Quantum Dirne zutraute. Die Ekstase der Lust trieb auf Straßen, und im Geheimen „buhlt das Geschlecht", hatte Stramm geschrieben. „Eine Frau ist etwas für eine Nacht und wenn es schön war, noch für die nächste", so Benn. „Was soll uns der Plunder der sittsamen Malerei, seht die Wirklichkeit! Schildern wir die Zeit, grimassieren wir sie!" So verstanden es jene, die erbarmungslos das Geschehen gestalteten: den Leichenrausch der Schlachtfelder, die lüsterne Hemmungslosigkeit des Spießers — mit dem Griff zum Grotesken und mit Zynismus von Dix und Grosz gesehen. Klage wurde gleichzeitig Anklage gegen die Zeit, gefaltete Hände ballten sich zur Faust. Die Ratlosigkeit der Gegenseite, die retten wollte, war generell. Die Kirchen hatten die Waffen gesegnet, hatten den Haßgesang gegen den Feind gepredigt. Jetzt riß man den Kanzelrednern die Maske vom Gesicht. Die Klugen unter ihnen waren politisch geworden. Parteigezänk war ihnen wichtiger als Besinnung auf ihre Berufung, die sich nur als klägliches Bangen um ihre Pfründe erwies. Und so riß nach einer derartigen Wahlversammlung ein Suchender von der Bibel, die ihm einst das Buch der Bücher gewesen war, den schwarzen Lederdeckel herunter und warf ihn ins Feuer. Er wünschte das Wort ohne Drum und Dran. Zurück hieß es. Aber der Ruf kam von denen, die die Kirchen verlassen hatten. Christusse erschienen. Die Versammlungen brodelten von der Ekstase der Apokalyptiker, in den Augen der Fanatismus.
Das Volk besitzt noch reine Kraft, dachte man. Da gab es zwar Kraft, aber Kraft bis zur brutalsten Intoleranz. In einer religiösen Versammlung in der Philharmonie zerriß ein fuchtelnder Knotenstock die erträumte Gemeinschaft.
Die messianische Zeit hatte auch ihren Johannes den Täufer. Am Tauentzien wandelte er in härenem Gewande und Sandalen — „Jesuslatschen" im Volksmunde. „Sehet mich!" Vor grotesker Geschäftskulisse, vor deren Schaufenstern Kriegskrüppel bettelnd hockten und rutschten. Seht ihr Phantasten, das ist die Wirklichkeit! Malt sie, zeichnet sie! Aber wer kaufte so etwas, für wen war das gedacht? Und wieder folgerichtig glitt man hinein ins Politische.
Es kam noch zu groteskeren Dingen: George Grosz hielt einen Vortrag vor Museumsleuten und Snobs und kanzelte sie herunter. Erfolg: die Snobs kauften und lieferten ihm Stoff für weitere Blätter.
„Die Tat!" schrie es auf den Straßen, und zu Hauf kehrten Straßenreiniger Manifeste im Schlamm zusammen. Tat waren auch die Stimmen des Arbeiterrates für Kunst. Man baute auf „das einheitlich empfindende Volk", „die schlichte göttliche Ordnung" (Behne). Tat war die Gründung der November-Gruppe 1919, „der Revolutionäre des Geistes". Aber es zeigte sich schon hier, wie wenig von einem einheitlich empfindenden Volk gesprochen werden konnte: man vermochte nicht zusammenzukommen. So weit hatte man sich in seinem berühmten Elfenbeinturm isoliert, daß man alles, aber auch alles allein von der Beziehung zum Volke erhoffte. Man sah in ihm nicht eine Summe von Auchindividualisten, sondern eine gemeinsame Kraftreserve. Eins erkannten schließlich alle gemeinsam: so geht es nicht weiter.
Rettungsversuche der Humanisten, das „Nie wieder Krieg" der Pazifisten, das „Paneuropa" des Coudenhove-Calergi! „Freiheit—Gleichheit—Brüderlichkeit" — was war neu an diesem Wahlspruch der November-Gruppe? Man hatte nicht gesehen und wollte nicht wahrhaben, daß die Zeit diese Dreiheit überhobelt hatte. Man ließ sich tragen von der „Reinheit des Gefühls". Jedoch die Tatsache, daß hier der Versuch unternommen wurde, Beziehungen zu den übrigen freien Berufen zu pflegen, war großartig. Allein an Architekten gehörten später dazu: Mies, Gropius, Hilberseimer, Mendelssohn, Luckhardt. In den Veranstaltungen sah man u. a. Hindemith und Bartok . . .
Älteren Datums, nicht gefordert vom Rettungsversuch nach einem verlorenen Krieg, war der „Sturm" in der Potsdamer Straße, diese „Brutstätte der Idioten". Hier stieß seit Jahren ein handtuchbreiter Raum in die Breitseite der Straße. Mager genährt wie gekleidet, mit Zügen ungewollter Askese stand ein kleines Häuflein in „Sturmnähe". Um einige Straßenecken weiter die Saturierten. Da gab es „die großen Ereignisse" bei Cassirer in der Victoriastraße. Wie war es möglich, daß es die Künstler bei einer Veranstaltung hinnehmen konnten, von Cassirer mit großer Handbewegung bedacht zu werden: alles meine Sklaven. Aber hier trafen sich „die geistige Elite", „Frauen von Welt', die Franzosen, Barlach, Munch. Von der Eröffnung einer Munchausstellung kommend, begrüßte mich Blümner im „Sturm" sarkastisch, launisch: „Nichtwahr, der berühmte Apfel konnte nicht zur Erde fallen!" Und da sitzen an den Mittwochabenden ein paar Menschen, die meisten zur Sturmfamilie gehörig. Freunde erscheinen zögernd, immer mit dem Gefühl zu einer letzten Pleiteveranstaltung erschienen zu sein. Walden, der Hausherr, espressiert den Flügel, spielt Debussy, Ravel und eigene Kompositionen. Dann rezitiert Blümner Moderne: Trakl, Heim, Liebmann, in der Hauptsache Stramm. Unnachahmlich, grandios war dieser so sympatische Kurzsichtige, bei dem man Mühe hatte, hinter allzudicken Augengläsern das Auge zu entdecken. In dem bohèmehaften Durcheinander war Blümner der ruhende Punkt. Keine Grammophonplatte hat seine Stimme und seine Art festgehalten.
Herwarth Walden war der einzige, der den heute Größten der neuen Kunst die Möglichkeit bot, überhaupt aufzutreten. Kurt Schwitters, wenn er in Berlin war, las Merz-Gedichte, „Anna Blume", „und wenn du denkst der Mond geht unter . . .", dann singt er es, singt es französisch, pfeift, summt es. Wenig Applaus. Dieser lange Blonde ist undurchsichtig. Auch wenn man weiß, daß hinter dem scheinbaren Kehrrichthaufen, den er über

G. Grosz



Papier und Leinwand ausschüttet, ein peinlich ordnender Pedant steht, wird seine Person nicht verständlicher. Das Publikum — und Publikum war alles, was außerhalb stand — liebte er mit Boshaftigkeit. Nach einer Veranstaltung nahm er mich einmal beiseite: „wir müssen uns etwas ausdenken, wodurch wir das Publikum ganz toll reinlegen". Dabei war er von großer Liebenswürdigkeit, und die gegnerische Seite war für ihn eigentlich nur fiktiv. Und doch bedeutete er für Hannover, seine Heimatstadt, schon damals eine Attraktion. R. Hausmann, der Dadaist, schrieb ihm auf offener Postkarte: „Kurt Schwitters, lang ist er, blond und doof, er malt. Hannover". Die Karte kam an, Hausmann triumphierte.

In dem Zustand der Lähmung nach dem verlorenen Kriege drängten Kräfte vor, die in der Gesellschaft bis dahin kein rechtes Dasein führen konnten. In der bildenden Kunst erlebten diese Kräfte durch eine Tat einen Auftrieb, die, von Sensation umwittert, den Bürger auf den Plan brachte. 1919 eröffnete die moderne Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzen-Palais eine neue Abteilung. Die „Brücke"-leute, dazu Franz Marc und August Macke vom „Blauen Reiter", Kokoschka, vor allem Nolde waren plötzlich museumsreif. Die Eröffnung wurde eine Sensation. Die Konfrontierung mit diesen völlig neuen Bildern von teilweise brutaler Kraft und Farbigkeit verwirrte die zahlreichen Besucher. Nicht nur das Aufreizende und Ungeschminkte des Sujets erhitzte die Gemüter. Es kam zu unmißverständlichen Bemerkungen: „Nur Verrückte, nur Kranke malen so etwas — und das für unsere Steuergelder — Unerhört! Will man uns verhöhnen?"

Karl Heinz Martin eröffnete die „Tribüne" mit Tollers „Wandlung". Im Dresdener Neustadt-Theater schufen wir radikal eine neue Spielform: vom Wort her einen Bildraum entwickelnd.

Aber nicht allein die Ereignisse als solche waren von Bedeutung, die Diskussionen, die sie auslösten, waren äußerst fruchtbar. Unvergeßlich blieb z. B. Kokoschkas: „Mörder, Hoffnung der Frauen" einige Jahre später bei Reinhardt. Die Aufführung konnte nicht zu Ende geführt werden. Es gab einen unbeschreiblichen Tumult, der Vorhang fiel, das Publikum tobte fast eine Stunde.

Dada war aus der Schweiz nach Berlin gekommen. Die Dadaisten ließen das Lachen triumphieren. Was scherte sie Kerrs Forderung nach System. Dada war kein System. Da oben, wo sonst Orchester weihevoll agierten, klapperte eine Nähmaschine, brüllte plötzlich eine Trompete auf, las der Oberdada die Dadabibel. Das Publikum, halb zögernd, halb amüsiert, machte mit, und der Klamauk band während des Abends eine Gemeinschaft.

Es befand sich alles in Auflösung, alle standen eigentlich gegen alle und alles; so griff Dada z. B. auch Schwitters an. Aber es herrschte tiefe Solidarität, sobald man die Gegnerschaft von außen witterte. Man lebte in seinem Kreis, bildete eine geschlossene Front gegen Behörden, schnüffelnde Polizeimänner. Diese Solidarität fühlte übrigens auch Wilhelm Ostwald, als er mit seiner Farbentheorie einer skeptischen Gemeinschaft von Künstlern gegenüberstand.

Wo überall der feste Boden schwankte, triumphierte man. Als Einstein, freimütig bekennend: „wir sind in eine Sackgasse geraten" seinen Vortrag begann, war man in der Kunst längst über Euklid hinaus. In welchem Umfang aber auch sonst die neuen Tendenzen aufgenommen und als Befreiung von traditioneller Fessel empfunden wurden, zeigte sich z. B., als Planck in einem Vortrag bei der Formulierung: „die Natur macht Sprünge" einem befreienden „Gott sei Dank" aus Frauenmund begegnete. In der Kunst wollte man merkwürdigerweise trotzdem noch nicht begreifen, daß es kein Zurück, nur ein Weiter gibt. Und so wurde die abstrakte Kunst zuerst mit Entrüstung aufgenommen. Man sah das „Nervliche" eines Kokoschkas, diskutierte das „Seelische" Klees, scheute sich aber vor der Untersuchung der neuen Grundlagen. Das verführte zum Rückblick. Man diskutierte die Inbrunst eines Grünewald, — durch den Expressionismus neu entdeckt, Lao-Tse, Buddha, verwechselte aber den Werdeprozeß der Abstraktion mit Meditation, nahm begierig die Mystik des Baalschem (Buber) auf oder ging reformerisch zu Masdasnan. Yoghi, Theosophie, Anthrosophie fanden ihre Gemeinden und strahlten in alle Bereiche aus. In dem reformerischen Christus eines Nolde, in Schmidt-Rotluff fanden die neuen Heilbringer und ihre Anhänger Partner.

Nicht nur im Urchristentum suchte man, ebenso bei den Griechen, bei den Primitiven, in Felsmalereien, im Infantilen. — Prinzhorns Buch „Die Bildnerei der Geisteskranken" brachte den Surrealismus nahe. In der Plastik strebte man zu den Ägyptern, zum Archaischen.

Hier in Berlin war es beinahe symbolhaft, als der Brennpunkt der geistigen Ereignisse, das Kaffee „Größenwahn", in dem einst Strindberg, Peter Hille, die modernen Lyriker und Maler sich trafen, seine Pforten schloß, Else Lasker-Schüler — befreundet mit Marc — versuchte, den neuen Geist ins „Romanische Kaffee" hinüberzuretten. Dort aber hielten Bürger und Spießer Einzug, um sensationslüstern Tuchfühlung mit der Bohème zu nehmen. Die Künstler retteten sich in kleine Kneipen in der Nähe, z. B. in der Augsburger Straße, wo Ringelnatz alle anzog. Eigentlich fühlte man sich nirgends wohl, der Künstler wurde vagant, und es war kein Zufall, daß man Villon entdeckte.

Heinrich Zille darf man hier nicht vergessen: Er war in eine bedrohliche Einsamkeit geraten. Eine Beziehung zur Moderne hatte er nicht, er liebte das Milieu, auch nachdem sein Milljöh zu Ende gegangen war. Und er erzählte aus seiner Erinnerung zarte Dinge und sehr heftige Dinge eines rätselhaften Volksempfindens.

1922 stellten bei van Diemen Unter den Linden in Berlin die russischen Suprematisten aus. Die Äußerung des Leiters dieser Ausstellenden, El Lissitzky: „Wir glaubten etwas ganz Neues zu bringen und müssen feststellen, daß man hier genau dasselbe arbeitet!" Man verstand die Systematik des Ausgestellten, das anschauliches Schulmaterial sein sollte. Schnell entstanden heftigste Diskussionen. Es wurde Gemeinsames zwischen der deutschen und russischen abstrakten Kunst festgestellt, andererseits das Unterschiedliche betont. Über Kandinsky äußerten sich die Russen, er sei kein Russe, er sei ein deutscher Romantiker. Kandinsky blieb für die Suprematischen der deutsche Romantiker, auch als er unter ihrem Einfluß Zirkel und Schiene benutzte.

Die Sensation dieser Ausstellung war viel größer noch als die Eröffnung des Kronprinzen-Palais 1919. Nun wuchs der Zustrom von Ausländern an. Aus dem Westen kam die Stijlgruppe, der Neoplastizismus Mondrians. Theo von Doesburg war der sympathische Sprecher der Bewegung. Hußar und Kallai Kemeny kamen aus Ungarn. Ebenso war Moholy-Nagy bereits da. Aus der Schweiz erschien Arp mit einem Koffer voller Holzplatten, handflächengroß, übereinandergelegte flache farbige Formen. Das Wort Kunst durfte nicht fallen.

Die Verlagerung des Schwergewichtes der künstlerischen Vorgänge von Berlin nach dem Bauhaus zuerst in Weimar, dann in

Dessau drückten die primäre Bedeutung Berlins für die neue Kunst in den Hintergrund. Die Situation war eine andere geworden. War noch 1920 der Begriff abstrakt nur ein Teilbegriff unter dem Dachbegriff Expressionismus, so änderte sich dies 1922. „Abstrakt" wurde zum Hauptbegriff. Die Bewegung zwischen Suprematismus, der Stijlgruppe und den Bemühungen in Berlin war fruchtbar und von fundamentaler Bedeutung. Überraschend war vor allem die Tatsache, daß um 1920 von verschiedenen Punkten aus völlig unabhängig voneinander gleichzeitig etwas vollständig Neues geschaffen wurde.

Erich Buchholz

Die Kunst ist immer eine Humanisierung der Welt, und man glaube nicht, die Welt sei aus ihr verschwunden, wenn ihr Bild — eines ihrer Bilder — auf der Leinwand fehlt.
Wenn ein Bild durch seine Gegenständlichkeit konkrete Beziehungen zur Welt herstellt, so schafft das nicht-figurative Bild andere Beziehungen; für den Betrachter wie für den Maler ist die Welt hierbei nicht mehr angeschaut, sondern gelebt, sie ist eingegangen in die Erfahrung. Diese Erfahrung erprobt sich selbst durch die Bedeutungen hindurch, die sich durch sie auf der Leinwand bilden und wieder auflösen.
So ist diese Malerei, die auf Darstellung verzichtet, von der Welt umgeben und verdankt ihr ihren Sinn.

Alle Welt scheint der Perspektive oder jeder anderen Technik müde zu sein, die den Effekt der dritten Dimension herstellt; seltsam, daß es nicht ebenso den Rezepten ergeht, die sie vermeiden wollen, und die doch genau so konventionell sind.

Es gibt keinen erhebenderen Glauben an den Menschen als den, der uns demütig unsere Aufmerksamkeit allem Werdenden zuwenden läßt, statt zu versuchen, die Vergangenheit in ein System zu bringen und eine Zukunft zu erfinden, die ihr gleicht.

Pierre Soulages

Vieira da Silva – Pierre Soulages

Vieira da Silva und Pierre Soulages sind zwei Exponenten der „école de Paris" von heute, wenn man von den jüngeren Bestrebungen absieht, die alles Schulische zu durchbrechen versuchen. Aber auch diese werden sich schließlich wieder als Schule charakterisieren lassen.
Marie-Helena Vieira da Silva wurde 1908 in Lissabon geboren. Schon in ihrer Jugend lernte sie die europäischen Museen kennen. 19jährig kam sie nach Paris. Bei Bourdelle und Despiau erlernte sie die Bildhauerei. Ihre Lehrer in der Malerei waren Fernand Léger und Otto Friez. Hayter gab ihr in der Grafik das Rüstzeug. Während des zweiten Weltkriegs lebte die portugiesische Malerin in Südamerika. Nach Kriegsende kehrte sie nach Paris zurück.
Pierre Soulages ist 1919 in Rodez, Südfrankreich, geboren. Er kam ohne Ausbildung zur Malerei. Besonders beeindruckten ihn die Romantik und van Gogh. Seit 1947 malt er abstrakt. Erst kürzlich wurde Soulages mit dem Windsor-Preis 1957 ausgezeichnet.
Beiden Künstlern gemeinsam ist ein Bildstil, der die Fläche mit Liniennetzen überspannt. Diese Art der Komposition, die das Bild nicht primär aus der Flächenform — wie etwa Baumeister — entwickelt, die Flächenform vielmehr aus der Linie ableitet, hat in der abstrakten Malerei unzählige Anhänger gefunden. Man kann nicht verschweigen, daß auf der Grundlage dieses Prinzips eine Flut recht unzulänglicher, dekorativer Bilder in fast allen westlichen Ländern entstanden ist. Mögen diese Arbeiten oft reizvoll in ihren Graphismen sein — den Feldern, die die Linien aussparen, fehlt es an bildnerischer Notwendigkeit. Die Binnenformen — von größter Bedeutung für den Organismus des Bildkörpers — fungieren als zufälliges Nebenprodukt eines mehr oder minder geschlossenen Systems graphischer Verstrebungen.
Jedoch Vieira da Silva und Pierre Soulages richten ihre Aufmerksamkeit auf das Ganze des Bildes. Das unterscheidet sie von ihren zahlreichen Nachahmern.
Unzweifelhaft ist Vieira da Silva jenen Werken Klees verpflichtet, in denen zahllose Vierecke zu einem kostbaren Bildteppich verwoben sind. Auch der lyrische Klang der Farbe weist auf Paul Klee. Die Ausschließlichkeit jedoch, mit der sich die Malerin ihrem gesonderten Thema widmet, die Weitschweifigkeit, mit der sie es ausbaut, hat zu einer unverwechselbaren Handschrift geführt.
Stärker als Klee drängt Vieira da Silva über Linie und Fläche zum Raum. Senkrechte und Waagerechte, von Diagonalen durchkreuzt, — diese in verschiedenen Fluchtpunkten gebündelt — entwerfen eine in ihren Dimensionen aufgefächerte diaphane Räumlichkeit. Vor einigen Bildern taumelt der Blick haltlos in die Tiefe. Besser gelöst sind jene Werke, die das Auge zur Fläche zurückführen. In vielen Fällen wird man an die Raumschluchten des Piranesi erinnert. Über Klee, Futurismus und Piranesi ist eine Rückverbindung zur Romantik da.
Wenn die gegenständliche Variante des Raumproblems bei da Silva Piranesi heißt, die halbgegenständliche Klee, so liegt der ungegenständlichen Malerei bei Soulages die gegenständliche Rembrandts und die halbgegenständliche Picassos zugrunde. Die Bevorzugung brauner, grauer und ockriger Töne, ein tiefer, fast tragischer Ernst des Farbklanges, dazu ein pastos gespachtelter Auftrag der Farben, mit feinen Lasuren kontrastiert, Wirkungen von tiefer Dunkelheit und transparentem Licht, verweisen auf Rembrandt. Wie Picasso „verbarrikadiert" Soulages gleichsam den Bildraum. Hier sind es schwarze Balken, grafisch gesetzt (Soulages ist mit Hartung befreundet und soll durch ihn Anregungen empfangen haben), dort bei Picasso sind es blockige Formen, nachdrücklich verstrebt mit schwarzen Konturen.
Die räumlichen Wirkungen der Bilder von Soulages sind begrenzter als bei da Silva. Es sind im wesentlichen zwei Ebenen, an die sich Farben und Formen heften. Dunkle „Balken" bilden den „Vordergrund". Meist unmittelbar dahinter, nur selten bengalisch aus unfaßbaren Tiefen leuchtend, stehen die Farben.
Man hat sich daran gewöhnt, die Unterschiede zu betonen, die die abstrakte Kunst von der gegenständlichen trennen. Aber in Wirklichkeit kann ungegenständliche Kunst mit klassischer viel fester verwachsen sein, als man gemeinhin ahnt. Die Verbindungen brauchen nicht bis zum Thema zurückzureichen wie bei Vieira da Silva und Pierre Soulages. Es genügt, daß sich der moderne Maler solidarisch mit den Alten in der Absicht weiß, aus einem Stück weißer Leinwand eine Sensation für das Auge zu schaffen. Dieses Grundmotiv der Malerei, sofern es deutlich genug in den Bildern der alten wie der neuen Kunst zur Sprache kommt, ist verbindender als alle Gemeinsamkeiten des äußeren Stilprinzips.

K. J. F.

Vieira da Silva, Komposition, 1954/55, Aquarell, Originalgröße

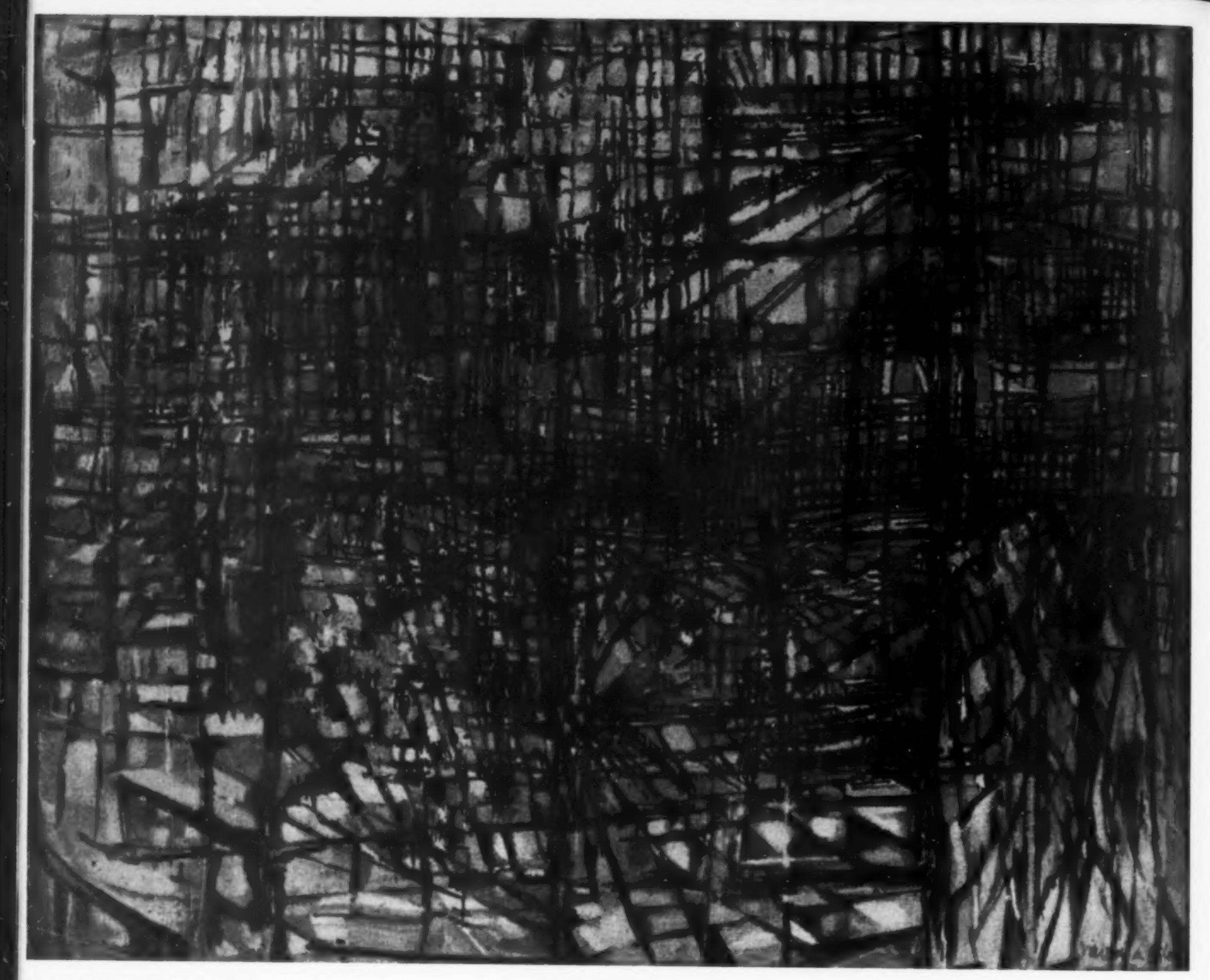


Marie-H
Vieira d

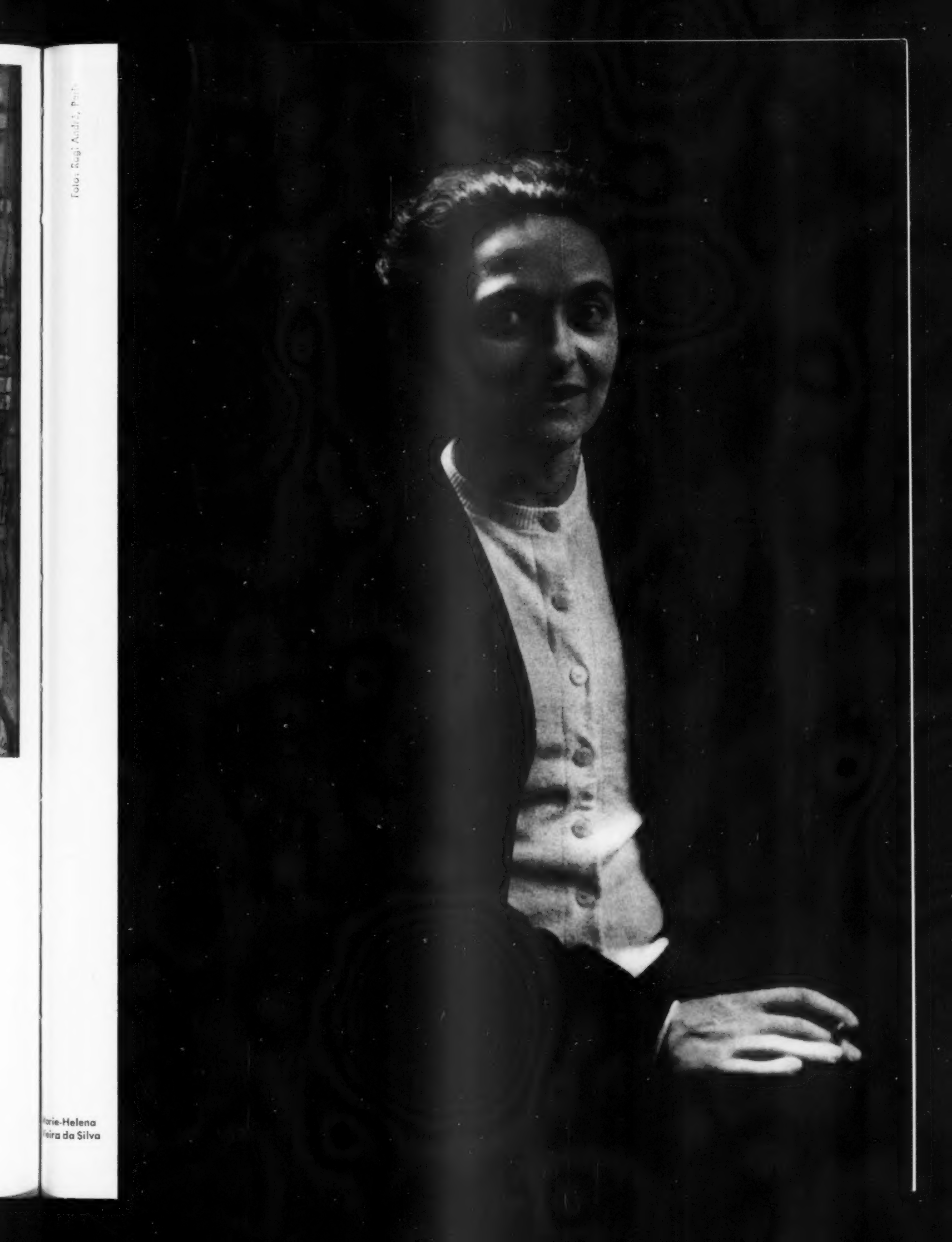


Foto: Rogi-André, Paris

Marie-Helena
Vieira da Silva

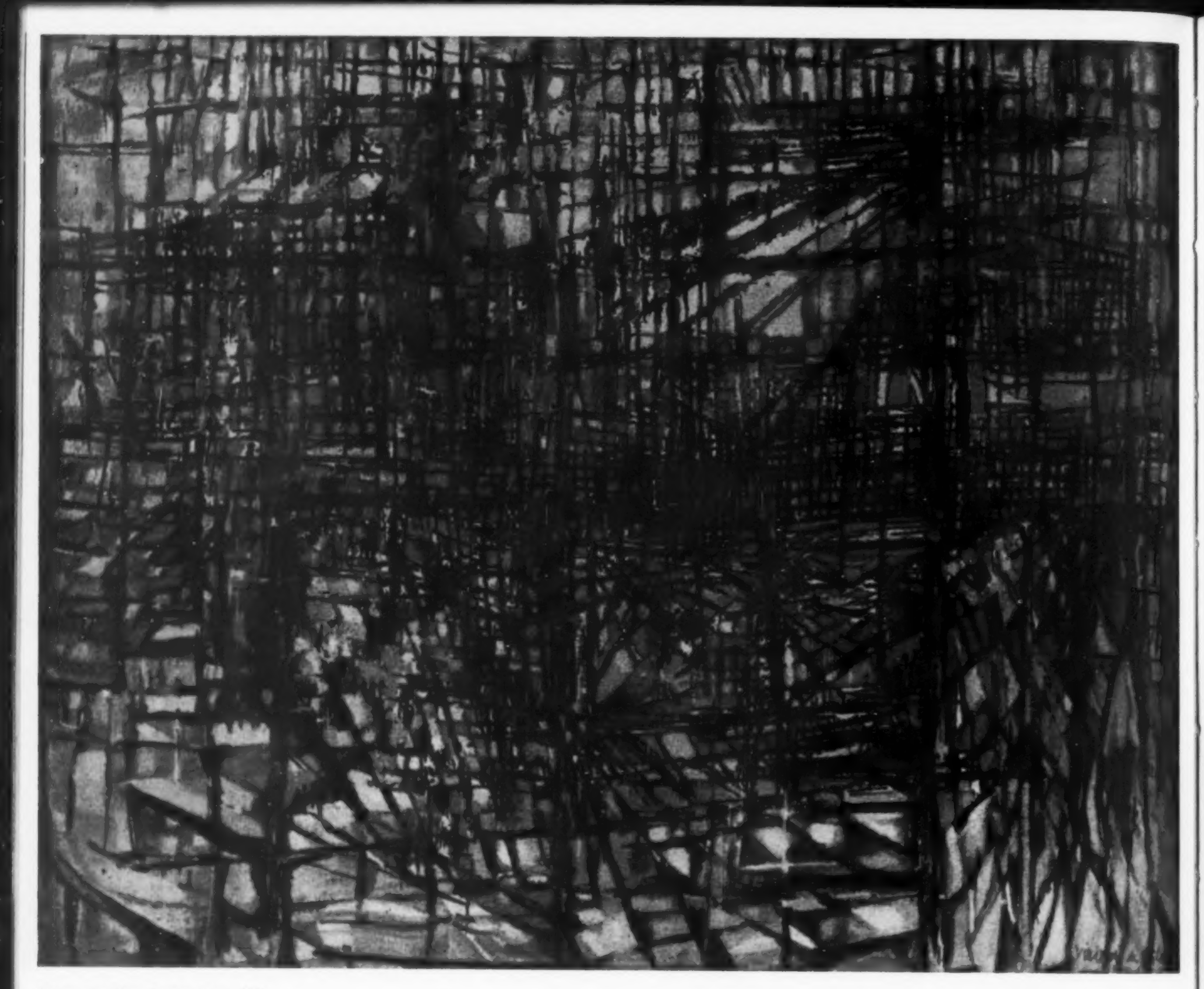


Vieira da Silva, Komposition, 1950
(Galerie Jeanne Bucher, Paris)



Marie-Helena
Vieira da Silva

Foto: Rogi André, Paris



Vieira da Silva, Komposition, 1950
(Galerie Jeanne Bucher, Paris)

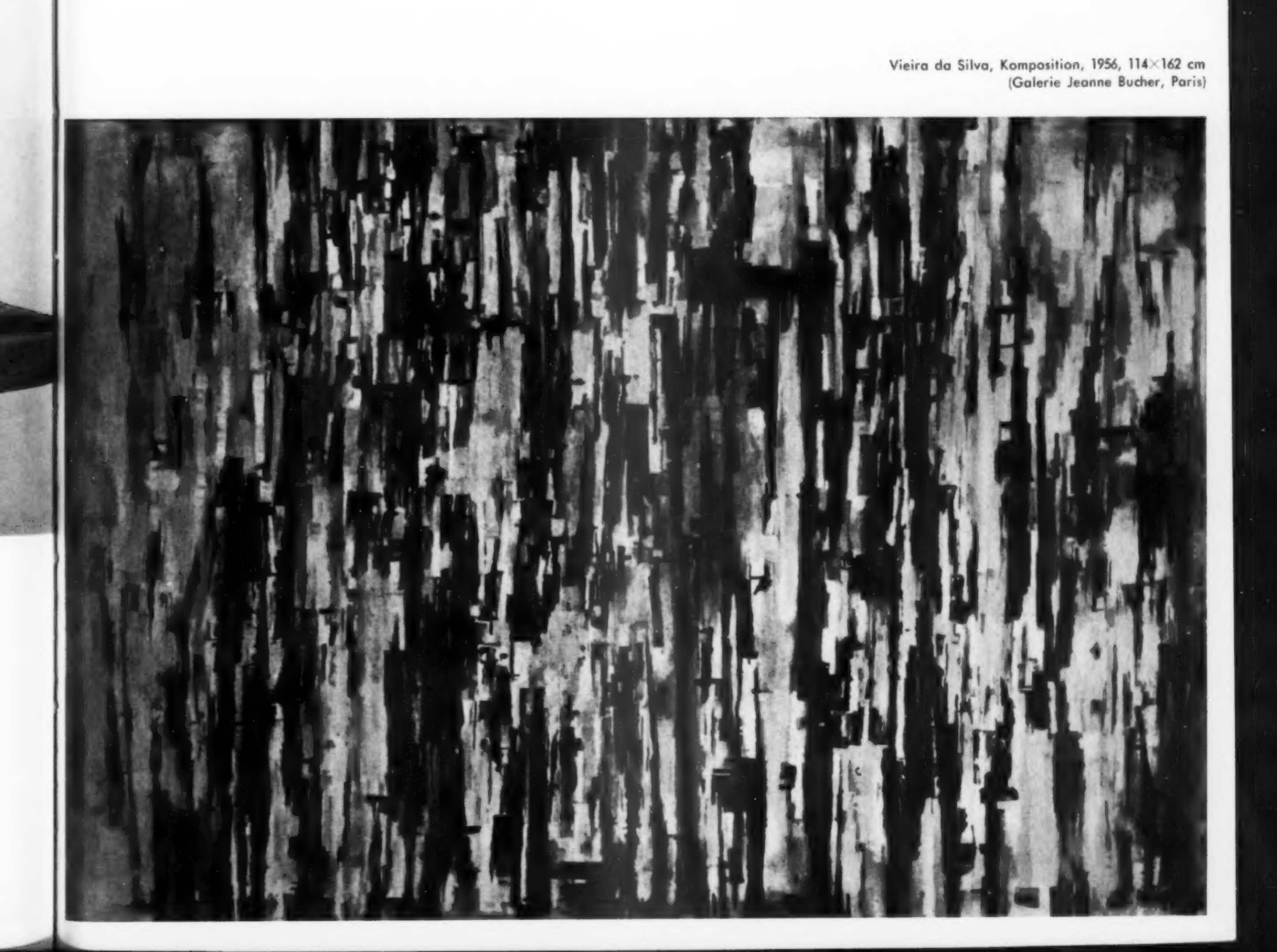


Vieira da Silva, Komposition, 1956, 114×162 cm
(Galerie Jeanne Bucher, Paris)



Marcello Mascherini, Erwachen des Frühlings, 1954, Bronze
(Siehe „Münchener Kunstereignisse" S. 39) Foto: Giacomelli, Venedig

Vieira da Silva, Komposition, 1956, 114×162 cm
(Galerie Jeanne Bucher, Paris)





Marcello Mascherini, Erwachen des Frühlings, 1954, Bronze
(Siehe „Münchener Kunstereignisse" S. 39) Foto: Giacomelli, Venedig

In memoriam Wilhelm Hausenstein

Am 3. Juni dieses Jahres starb Wilhelm Hausensein plötzlich an einem Herzschlag, zwei Wochen vor seinem 75. Geburtstag. Eine Würdigung seiner reich begabten, vielseitigen Persönlichkeit müßte sich auf sein Wirken als Kunstschriftsteller, als Historiker, als Reiseschilderer, als Erzähler, als Übersetzer französischer Lyrik, als Redakteur und last not least als Diplomat beziehen.
Er war ein homme de lettres und ein Weltmann; ein Aesthet und homo religiosus. Als ich ihn 1919 in München kennenlernte, übte er das Amt eines Kunstkritikers an den damaligen „Münchener Neuesten Nachrichten" aus. In künstlerisch konservativen Kreisen der bayrischen Hauptstadt erfreute er sich keiner Beliebtheit, denn er verfocht damals mit Leidenschaft und Brillanz die Sache der modernen Kunst. Immer à quatre epingles gekleidet, wirkte er in der teils bohèmehaft saloppen, teils spießig provinziellen Gesellschaft Münchens wie eine Verkörperung westlicher Mondänität, d. h. als Fremdkörper. Dazu kam, daß er seit 1907 Mitglied der sozialdemokratischen Partei war, aus der er freilich 1919 austrat. Ich könnte mir denken, daß die Ausschreitungen der Münchner Räteregierung seinen Austritt aus der Partei mitbestimmt haben, denn Exzesse waren seiner ungemein sensiblen Natur tief zuwider. Auch er litt an dem Mißverhältnis zwischen Gedanken und Wirkung, das er bei dem von ihm verehrten Führer der unabhängigen Sozialisten und ersten Präsidenten der bayerischen Republik, Kurt Eisner, als tragisches Leitmotiv erkannte.
Der Sozialist Hausenstein betrachtete die Kunst unter soziologischem Aspekt. Fast alle seine Bücher bis 1918 waren soziologisch orientiert. Das Hauptwerk aus dieser Epoche ist die umfangreiche Darstellung „Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst", 1916, eine sich auf die nackte menschliche Gestalt konzentrierende Kunstgeschichte auf Grundlage des ökonomischen Materialismus, deren Hauptideen er 1920 in der kleinen Schrift „Bild und Gemeinschaft — Versuch einer Soziologie der Stile" zusammenfaßte.
Schon in den zwei 1919 erschienenen Büchern Hausensteins, in seiner durch die kriegsbedingte Anwesenheit des Isenheimer Altars in München angeregten Schrift „Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald" und in der dithyrambischen Monographie „Vom Geiste des Barocks" spürt man die weltanschauliche Wandlung, die sich in Hausenstein vollzog, und die eine Wandlung zum Metaphysischen war. 1921 veröffentlichte er bei Kurt Wolff sein kapriziöses Büchlein „Kairuan — oder Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters", eine positive, ja begeisterte Würdigung dieses damals von der Allgemeinheit noch als das schwärzeste Schaf der modernen Kunst angesehenen Malers, eine Würdigung, zu der sich Hausenstein auch in seiner die moderne Kunst verdammenden Schrift „Was bedeutet die moderne Kunst?" noch bekannte. Dieses Anathema, das er nach dem zweiten Weltkrieg öffentlich aussprach, verstörte uns alle, die wir Hausenstein als Wortführer und Anwalt der modernen Kunst kannten und schätzten. Hausenstein schrieb in den Zeilen, mit denen er mir seine Schrift widmete, u. a.: „... Ich erwarte nicht, daß Sie dieser Studie zustimmen, aber ich hoffe zuversichtlich, daß Sie ihr das Gewissen, den Ernst der Argumentation nicht bestreiten werden . . ." Darin irrte er sich nicht. So wenig ich seiner Verwerfung der modernen Kunst zustimmen konnte, ebenso wenig zweifelte ich nur einen Augenblick daran, daß dieses Büchlein aus der Bedrängnis eines Gewissens geschrieben war. Mehr noch als sein künstlerisches, mag Hausenstein sein religiöses Gewissen dazu getrieben haben, die Frage nach dem Zustand und der Bedeutung der modernen Kunst so negativ zu beantworten, auf die Gefahr hin, die fatale Zustimmung jener zu finden, die nicht allzu lange vorher im Zeichen des Hakenkreuzes einen Pogrom gegen die moderne Kunst entfesselt hatten.
Was er der modernen Kunst vorwirft, ist, daß sie nicht Schöpfung und Schöpfer bestätigt „mit all der positiven, all der harmonischen und integren Ordnung, mit all der Unversehrtheit, die zum Schöpfer und ursprünglich auch zu seiner Schöpfung gehört". Mit ihrem Verzicht auf den perspektivischen Raum und auf die Ebenbildlichkeit zu Gott erschien ihm die moderne Kunst „als eine der Modalitäten, mit denen eine Weltzeit versinkt", und quälend drängte sich ihm die Frage auf, ob nicht die Kunst für eine Weile die Werkzeuge niederlegen sollte, um nur einfach die Hände zu falten. Doch er wußte: die Kunst würde weiter gehen; aber nur eine erneuerte Einsicht in metaphysische Voraussetzungen würde ihr zum Heile gereichen und sie retten.
Theologische Einwände wie diese sind seither immer wieder gegen die moderne Kunst erhoben worden, besonders von Gegnern, die sich früher rassischer Argumente bedienten. Von diesen verkappten Nazis trennte Hausenstein freilich eine Welt, denn er selber war unter Hitler ein Opfer des Rassenwahnsinns gewesen; da er in einer Mischehe lebte, wurde ihm zuerst die Herausgabe von Büchern, später überdies auch jede journalistische Tätigkeit verboten.
1940 trat Hausenstein vom Protestantismus zum Katholizismus über. Den Weg seiner Konversion wollte er in der fingierten Biographie des Christian Hercynius erzählen, die eigentlich seine Autobiographie ist. Er nannte sie „Lux perpetua — Summe eines Lebens aus dieser Zeit. Mitgeteilt von Johann Armbruster". Nur der erste Band mit dem Untertitel „Geschichte einer deutschen Jugend aus des neunzehnten Jahrhunderts Ende" ist bisher erschienen und zwar 1947 im Verlag Karl Alber, München.
Christian Hercynius, recte Wilhelm Hausenstein, wurde am 17. Juni 1882 als Sohn eines badischen Beamten zu Hornberg im badischen Schwarzwald geboren. Im ersten Kapitel von „Lux perpetua" wird mit epischer Behaglichkeit erzählt, wie der Held der Geschichte die evangelische Taufe erhält. Der Vater kam aus katholischem Geschlecht, von der Mutter heißt es, sie „war in einem herzlichen Sinne evangelisch". Der katholische Vater hatte Vorbehalte gegen die katholische Kirche und übergab, „ohne sich bitten zu lassen, den Sohn, den erstgeborenen und einzigen, der Kirche Luthers: als ersten und einzigen Protestanten der gesamten väterlichen Sippe . . ." Der Großvater war ein Achtundvierziger, der Vater ein Republikaner, einer der Onkel ein vornehmer englischer Tory, der dem Knaben wohl mächtig imponierte, wenn er hoch zu Roß durch das Schwarzwaldstädtchen ritt. Seine humanistischen Studien absolvierte Hausenstein von 1892 bis 1900 am Großherzoglichen Gymnasium zu Karlsruhe. Das zehnte Kapitel von „Lux perpetua" mit dem preziösen Titel „Rondo, worin ein ziemlich sorgloser Aspekt der europäischen

Gesellschaft vom Ausgang des 19. Jahrhunderts gewonnen wird", handelt von dem Weltkurort Baden-Baden, wo zwei ledige Tanten des Helden in verhältnismäßigem Wohlstand lebten, der ihnen gestattete, an den Annehmlichkeiten des Ortes teilzunehmen. Die eine von ihnen war Malerin, und der Knabe sah „zum erstenmal in seinem Leben einen Menschen mit Palette und Pinsel, mit Leinwand und Malertafeln aus Holz, auch Schiefer umgehen. Zum ersten Male zog er den Geruch der Ölfarben, des Terpentins und des Firnisses ein. Die Faszination, die er davon empfing, sollte für sein Leben anhalten."

Aber auch die große Welt, die damals in der Lichtentaler Allee an ihm und der begleitenden Tante vorüberrauschte, faszinierte den Knaben: „Wiederum bog man in die Lichtentaler Allee. Die Neugier kehrte sich der anregenden Gegenwart ungezählter Eleganzen zu. Die zwei Lustwandler hatten Glück: es war in der Fülle der Saison eine der brillantesten Stunden. An den Fassaden der großen Hotels schwärmte es unter den gestreiften Vordächern aus Zeltleinen, von Balkonen und Terrassen herab. Angesehene Habitués betonten ihre Anwesenheit inmitten der öffentlichen Anlagen — zu Pferde, im Wagen, zu Fuß. Die Tante aber wußte allenthalben Bescheid. Aus ungewisser Entfernung stießen Töne vor, fremdartig, nicht die einer Posaune, nicht die eines Horns. Die Tante Flora unterbrach ihre Schritte mit rätselhaften Worten: „Da kommt er."

Wer denn komme?

Lächelnd, stolz, mit spannendem Unterton erwiderte die Geleitende:

„Du wirst es gleich wissen."

Schon sieht man's glitzern, prunken: schon hämmern die Hufe der flinkesten Renner den Damm; Geklingel wirbelt durch die warme Luft — silbern und, so scheint es Christian, mitten im Frühjahr auf seltsame Weise winterlich; denn solches Geläute ist ihm bisher nur im Verein mit Schnee und Schlitten vorgekommen. In das Schellenjoch des Dreigespanns gefaßt, fliegen die Rosse dem Verwirrten unbegreiflich rasch vorbei. Er findet nicht Zeit, zu unterscheiden. Am ehesten sticht ihm der Leibmohr in die Augen . . . Unterhalb des Schwarzen, hinter ihm, ist die Hauptperson nur als ein Schatten zu erhaschen. Der huscht vorüber, während ihn die Tante mit den großen Worten deutet: Fürst Menschikow in seiner Troika."

Das ästhetische Wohlgefallen an der vornehmen Welt blieb nicht unangefochten: in dem Gymnasiasten begannen sich unter dem Einfluß eines radikalisierten Mitschülers kritische Zweifel an den sozialen und politischen Zuständen zu regen. Gegenüber allem Christentum — von Kirchentum ganz zu schweigen — empfand er bald nur noch ein erinnerndes Verhältnis.

Aus dem zweiten Teil der unvollendet gebliebenen Autobiographie „Lux perpetua" erschien kürzlich in einer Münchner Tageszeitung die Schilderung einer Reise nach München. Die bayrische Metropole galt als die liberalste, ja zügelloseste deutsche Stadt jener Zeit, doch an ihrem Wesensgrunde ruhte freilich, wie Hausenstein schrieb, „eine den eigentlichen Menschen sichernde Katholizität, von dem floskelhaften Naturalismus der ‚Schwabinger' Sitten unberührt", und Hausenstein gibt zu verstehen, daß er vom Anbeginn seiner Münchner Jahre an in den Wirkbereich der echten Schwerkraft Münchens geraten war — der katholischen.

In „Lux perpetua" bewies sich Hausenstein als ein Erzähler von hohen Graden, als ein Schriftsteller, der sich nicht nur „aus vorgeformter Materie" nährt, wie er es als Kunstschriftsteller tat. Doch nicht nur mit seinem erzählenden Werk überraschte Hausenstein nach dem zweiten Weltkrieg seine Leser, sondern auch mit seinen Übersetzungen französischer Lyrik des 19. Jahrhunderts, Übersetzungen, die nicht nur seine ungewöhnliche Sprachkunst bezeugen, sondern auch seine tiefe Verbundenheit mit dem Nachbarland jenseits des Rheins.

Als nach dem zweiten Weltkrieg der deutsche Botschafterposten in Paris zu besetzen war, konnte man keine geeignetere Persönlichkeit dafür finden, als Wilhelm Hausenstein, den Weltmann und einfühlsamen Kenner französischer Geisteskultur.

Leopold Zahn

AUSSTELLUNGEN

Londoner Kunstbrief

Amerika hat mit dem Vorurteil aufgeräumt, daß auf dem Boden einer hochbürgerlichen Gesellschaft allein die konservative Kunst gedeiht. Wenn heute in den großen Häusern von New York und Washington, Chicago und San Francisco die Werke von Max Ernst und Dali, von Miró und Mondrian hängen, so ist dies zum Teil der großzügigen Förderung zu verdanken, die den Malern dieses Jahrhunderts von der Familie Guggenheim zuteil geworden ist.

Die bedeutendste amerikanische Institution zur Unterstützung der neuesten Kunst ist neben dem New Yorker Museum of Modern Art das Solomon R. Guggenheim Museum, das im Jahr 1937 von seinem Stifter begründet und der Universität des Staates New York angegliedert wurde. Es ist nicht nur durch seine Absicht, statt einer umfassenden Sammlung eine Auswahl moderner Meisterwerke zusammenzutragen, berühmt geworden. Auch die Art, in der diese Auswahl präsentiert wird, hat auf verwandte Anstalten belebend und sogar revolutionierend gewirkt. Zur Zeit wird dem Museum ein völlig neues Gebäude errichtet, das der große Frank Lloyd Wright entwarf und dem er die Form einer zylindrischen Konstruktion mit einer spiralenförmigen, einen Kilometer langen Innenrampe verlieh.

In den letzten Monaten hat James Johnson Sweeney, der Direktor des Museums, aus seinen Schätzen siebzig Gemälde ausgewählt, mit denen er sich auf eine Ausstellungsreise durch Europa begab. Als erste lieh ihm die Londoner Tate-Galerie eine Heimstatt. Und so vermochte man hierzulande den Anspruch des Guggenheim-Museums, ein kleines, aber um so erleseneres Destillat der post-impressionistischen Kunst in seinen — künftig zylindrischen — Mauern zu bergen, angesichts eines weiteren Extraktes selbst überprüfen. Nun, die Erwartungen haben sich erfüllt! Von Cézannes „Uhrmacher" bis zu Simon Hantais „Saphirauge" sind hier wahrhaft beispielgebende Werke der jüngsten Kunstepoche versammelt. Die besondere Vorliebe Guggenheims galt den Abstrakten, und so ist es nicht verwunderlich, hier vor allem die kubistischen und expressionistischen Vorläufer der „non-representational" Maler zu finden, dafür aber keinen Matisse, keinen Rouault und keine Surrealisten — um so mehr Max Ernsts hängen dafür im Palazzo Guggenheim in Venedig. Auch die jüngste Schule der von Italien ausgehenden Neorealisten ist nicht vertreten.

Hingegen bringt die Ausstellung ein paar wahrhaft bedeutende Picassos — darunter seine „Mandoline und Gitarre" aus dem Jahr 1924 —, Braques „Klavier und Laute" und „Violine und Palette", und eine Anzahl meisterlicher Bilder aus dem Kreis der „Brücke", nicht weniger als sechs Kandinskys und drei schöne Franz Marcs. Von Kokoschka konnte das Museum den „Fahren-

den Ritter" aus dem Jahr 1915 erwerben. Überall tritt der Zweck des Museums hervor, Quellen und Entwicklung der abstrakten Malerei zu verfolgen. So läßt sich Mondrian, von dem hier freilich nur eine einzige Leinwand zu sehen ist, ziemlich direkt auf die Formzersplitterung gewisser Kubisten zurückführen, während die Arbeiten Delaunays eine Verbindung ihres nüchternen Realismus mit der farbfreudigen expressionistischen Manier von Marc und Kandinsky darstellen. Die neuesten Erwerbungen des Museums kommen im Vergleich mit den Werken etablierter Meister unseres Jahrhunderts nicht allzu vorteilhaft weg; Hartung kann Kandinsky so wenig an die Seite gestellt werden wie Hantai dem großen Klee, von dem hier das berückende „Aufgeschlagene Buch" gezeigt wird. Franz Klein ist kein Léger, auch wenn er dessen Vision fortzuentwickeln versucht. Dennoch erweckt die Ausstellung Achtung vor der Schule der Abstrakten, die zwar in gewissen ihrer Äußerungen überschätzt sein mag, deren ernsthafte Vertreter aber durchaus neben den großen Fauvisten und Kubisten bestehen.

Zugleich mit der Ausstellung des Guggenheim-Museums konnte man in London 160 Bilder des „Musée d'Art Moderne" sehen. Und da zeigte sich, daß die amerikanische Stiftung der französischen Sammlung, die freilich erst nach dem letzten Kriege angelegt wurde, durchaus nicht unterlegen ist. An Zahl geringer, sind ihre Schätze bedeutender: in der Tat ein Destillat moderner Kunst. So muß denn Europa sich vor Amerika verbeugen und neidlos anerkennen, daß mit reichen Mitteln auch der Kunstverstand erwerbbar ist.

Hilde Spiel

Münchner Kunstereignisse

Die alte Pinakothek

Es gibt in München nun wieder die Alte Pinakothek. Wie sehr sie entbehrt wurde, bezeugen die Besucherströme. Als sei die verkleinerte Ausgabe im „Haus der Kunst" kaum vorhanden gewesen. Immerhin konnte man dort beinah sämtlichen erstrangigen Werken begegnen, unter der Regie Eberhard Hanfstaengls sogar in nicht zu dichter Hängung. Buchners Ehrgeiz aber war auf verblüffende Fülle gerichtet. Er wollte zeigen, was an Kunstschätzen solange im Verborgenen ruhte und hängte 850 Bilder. Wo früher 1000 Gemälde Platz fanden, ist uns heute schleierhaft, zumal doch zwei Räume weniger zur Verfügung standen, die durch das pompöse Treppenhaus des Klenzebaues eingenommen waren.

Wie sehr muß sich unser optisches Empfinden gewandelt haben, denn das Urteil der Kenner lautet auch jetzt noch vorwiegend: zuviel. Dem liegt allerdings die Vorfrage zugrunde: ist eine große Galerie für Kunsthistoriker oder für kunstliebende Laien da? Buchner entschied sich wohl mehr für erstere und überläßt es den Laien, aus dem Überangebot die Rosinen herauszufinden. Wer sich hauptsächlich auf Liebhaber und Genießer einstellt, hätte es vielleicht bei 600 Meisterwerken genug sein lassen und ein Museum eingerichtet, das seine Höhepunkte wahrnimmt und nicht gezwungen ist, Perlen in die Ecke zu hängen. Dem heutigen Aufbau fehlt es an einer optischen Führung, die wichtige Werke blickfangend hervorhebt. Wo Altäre frei in den Raum gestellt wurden, geht es meist auf Kosten der dahinter hängenden Bilder, für die die Distanz zu klein wird. Letztlich aber muß man für manche Unzulänglichkeiten die starre Raumeinteilung Klenzes verantwortlich machen, die eine variable Hängung erschwert. Sie zwingt zu einer Aufreihung „immer an der Wand lang" und rechnet mit lauter symmetrischen Entsprechungen. Dank der Materialfülle machte es Buchner keine Schwierigkeit, jene altmodische Pendanthängung durchzuführen; auch ein dekoratives Übereinander störte ihn nicht.

Unter den Wandbespannungen befriedigt immer der Ton von Rohseide und ungebleichtem Leinen, während ein grauer Velour zum Teil zu bläulich, ein grüner etwas zu dunkel geriet. Bei der Belichtungsfrage war man auch auf indirekte Beleuchtung am Abend bedacht, weshalb man die hohen Kalotten des Klenzebaus (jetzt unstuckiert) beibehielt, die das Deckenlicht, das hinter den Gesimsen versteckt ist, reflektieren. Da man an der äußeren Erscheinung des Klenzebaus wohl nichts ändern wollte, ließ man sich leider die Möglichkeit entgehen, aus den überhohen Kabinetten an der Nordseite zwei Stockwerke zu machen, wodurch man die doppelte Hängefläche gewonnen hätte. Um keine Fensterflächen zu verlieren, hätte man das obere Stockwerk als balkonartige Galerie gestalten können. Die einzig originelle Lösung des Architekten Döllgast besteht in der Verlegung des Treppenhauses an die Südseite, die früher eine kaum benutzte Loggienflucht schmückte. Von der Mitte aus führen nun zwei entgegenstehende, schnurgerade Treppenläufe zum Ost- und Westteil der Galerie. Auch die Treppenlösung hat wegen ihrer Einfachheit (man sprach von „Hintertreppe") Kritik erfahren. Doch bedenke man, daß später das Gros der Besucher sowieso die Fahrstühle benutzen wird.

Für alle konservativen Gemüter ist die wiedererstandene Pinakothek ein Triumph, obwohl sie auf den maßvollen klassizistischen Prunk des Erbauers verzichten mußten. Moderne Leute hätten es dagegen lieber gesehen, wenn man das schöne alte Gebäude anderen Zwecken zugeführt hätte, um die in ganz Europa einmalige Gelegenheit wahrzunehmen, a l t e n Bildern ein differenzierteres, dem Geist unseres Jahrhunderts entsprechendes Gehäuse zu verschaffen. Hoffentlich geht man wenigstens bei der Ausgestaltung der Depots nach modernsten Richtlinien zu Werke. Rollbare Schauwände, die man wie Karteikarten herausziehen und gut belichten kann, wären hier am Platze.

Lenbachgalerie

Das städtische Museum, das durch die Kandinsky-Stiftung so großartig in eine neue Ära startete, mußte sich in einem zweiten Bauabschnitt auf ein anderes Vermächtnis besinnen. Die Privatvilla Lenbachs war seinerzeit an die Stadt verkauft worden mit der stillschweigenden Verpflichtung, die gestiftete Sammlung von etwa 200 Gemälden des Meisters darin zu zeigen. Konrad Roethel hat nun den Mittelteil der Renaissancevilla Gabriel von Seidls originalgetreu wiederherstellen lassen und in die damastverkleideten Räume fünfzig Werke gehängt, die den Malerfürsten von seiner besten Seite zeigen. Daß Roethel bei der Eröffnung zu behaupten wagte, Lenbach sei eine tragische Figur, weil er sein großes Talent einer gesellschaftlichen Karrière unterwarf, wurde von denjenigen übel vermerkt, die in Lenbach immer noch das Haupt der Münchner Kunstblüte vor 1900 erblicken. — Für die „andern" gab es wieder eine neue Überraschung: Felix Klee stellte der Galerie 20 Arbeiten seines Vaters als ständige Leihgabe zur Verfügung. Mindestens die Hälfte genügt hohen Ansprüchen, das übrige hält nicht ganz die gewohnte Qualitätshöhe. Auch sonst ist Roethel bemüht, die Galerie nach der Seite des „Blauen Reiter" abzurunden: Frau Nina Kandinsky lieh einen schönen Franz Marc.

Mascherini-Ausstellung

Durch den Ausbau des Mitteltrakts wurde der Südflügel für wechselnde moderne Ausstellungen frei. Als ersten sah man hier den italienischen Bildhauer Marcello Mascherini (geb. 1906 in Triest). Mehr noch als in der Malerei überrascht das heutige Italien durch die Vielzahl plastischer Begabungen, die sich meist durch eine völlig undoktrinäre Lebendigkeit auszeichnen. Das

gilt nicht nur für den abstrakten Flügel (man denke an Viani, Mirko, Lardera, Consagra, Mastroanni), sondern ebenso für die Gegenständlichen, bei denen sich (von Marini einmal abgesehen) Leute wie Greco, Fazzini, Minguzzi, Capello neben Mascherini stellen lassen. Alle verfügen über eine scheinbar mühelose, plastische Phantasie. Im Gegensatz zur deutschen Bildhauerei, in der so oft ein einziges Formproblem bis zur „Endgültigkeit" exerziert wird, gehen diese Italiener meist vom Einzelfall aus, und es macht nichts, wenn nicht alles bis ins Letzte bewältigt wird. Dafür behalten die Werke viel von der improvisatorischen Frische ersten Zupackens. — Mascherini sucht komplizierte Stellungen und lebhafte Bewegung auf. Er hat ein Formideal des weiblichen Körpers mit spitzkegelig emporstehenden Brüsten und sich stark verjüngenden Gliedmaßen entwickelt. Geistreich werden die Riefelungen des Gewandes als Bewegungslinien in die Körper eingeschrieben. Alles wirkt höchst geschmeidig, streift allerdings auch öfters an die Grenze des Mondänen. Hoffentlich wird dieser Zug nicht bestimmend. Ein Teil dieser graziösen Agilität stammt aus etruskischen und kretischen Vorbildern, doch wird sie auch wieder kontrolliert am direkten Naturvorbild, was vor allem die ganz unschematischen Zeichnungen bezeugen.

Eine willkommene Ergänzung zum Bilde Mascherinis stellen die Plastiken anderer moderner Italiener dar, die in der
italienischen Sonderschau
der Großen Münchner Kunstausstellung
versammelt sind. Mit 250 Nummern wird dort ein gedrängter Überblick über die Entwicklung der Malerei und Skulptur in Italien während der letzten 50 Jahre vermittelt. Zusammengestellt wurde die Schau vom Generalsekretär der römischen Quadriennale, Fortunato Bellonzi. Eine weniger „gerechte", dafür aber für die Zukunft standhaltende Auswahl hätte wahrscheinlich die Zwischenmeister nicht so ausführlich ausgebreitet und auch von einigen Futuristen, die später ganz in ältere Konventionen zurückfielen, nur charakteristische Beispiele ihrer Jugend gebracht. Gut ist der frühe Chirico vertreten, ebenso Carrà. Daß man Boccionis berühmte Plastik „Kontinuität im Raum" schickte, freut besonders. Vom hochoriginellen Balla hätte man gern mehr gesehen. Mafai, Scipione und Sironi werden dagegen ausführlich ausgebreitet. Carlo Levi schätzen wir nur als Dichter. Guttuso (mit 5 Bildern zu wichtig genommen) scheint sich neuerdings wieder vom sozialen Realismus zurückziehen zu wollen. Die Abstrakten, unter denen man einige wichtige Meister vermißt, sind mit guten Arbeiten vertreten, aber zu dicht gehängt. Statt einiger Realisten hätte man lieber mehr vom Altmeister Prampolini gesehen, der wahrscheinlich (wie Baumeister bei uns) zu den bleibenden Abstrakten Italiens zählen wird. So bleibt der Wunsch nach weiteren Einzelausstellungen bedeutender Italiener, den vielleicht die städtische Galerie nach und nach erfüllen könnte.

Die „Große Münchner"
Gegen diese riesige Jahres-Ausstellung der deutschen Kunst erheben sich seit den letzten Jahren Bedenken. Nicht, daß sie schlechter geworden sei. Man kann von der Sezession und der Neuen Münchner Künstlergenossenschaft keine Sensationen erwarten, auch wenn dort bis zu 40 Prozent Gäste ausstellen. Die Neue Gruppe (guter Gesamtanblick ihres Saales!) ist immer noch die mit Abstand interessanteste Vereinigung und versucht nach Kräften, auch ihren abstrakten Flügel zu Wand kommen zu lassen. Trotzdem vermißt man einige Arrivierte und eine ganze Reihe jüngerer Begabungen, die nicht mehr oder noch nicht einsenden. Das mag an einer gewissen Passivität der Gruppen liegen, die sich zu wenig um den Nachwuchs kümmern. Man müßte sich in den kommenden Jahren umsehen in anderen Gruppen, wie dem „Westdeutschen Künstlerbund", der Pfälzischen und vielleicht auch der Badischen Sezession, vor allem aber auch bei jüngeren Bünden wie dem „Jungen Westen", der Gruppe 53, der Gruppe 11. Auch bei avantgardistischen Kunsthändlern sollte man Ausschau halten. Solchen Bemühungen wird sich jedoch eine gewisse Reserve entgegenstellen. Viele Jüngere scheuen es, sich der Jury älterer Kollegen zu unterwerfen, die ihrer Ausdrucksweise fernstehen. Nach zehn Jahren sind eben die meisten Künstlervereinigungen sezessionsreif. Der Bildung einer vierten Gruppe aber hat man sich bis jetzt aus Liebe zur Tradition und aus formaljuristischen Gründen widersetzt, auf dem Standpunkt beharrend, jeder, der sich berufen fühle, könne sich ja einer der bestehenden Organisationen als Mitglied anschließen. Man hat noch nicht gemerkt, daß solche Mitgliedschaft inzwischen an Anziehungskraft verloren hat.
Fürs Jubiläumsjahr 1958 plant die Ausstellungsleitung im Haus der Kunst eine große Schau „Münchner Malerei seit 1900". Daß diese unmöglich von den drei Gruppen oder ihren Gewährsleuten allein durchgeführt werden kann, liegt auf der Hand, weshalb die Kritik energisch nach einer Jury von nicht malenden Fachleuten ruft. Jene Gruppenprivilegien müßten sinnvollerweise im kommenden Jahr einmal ausfallen. Auch für ein neutrales Gremium, das nicht aus Künstlern besteht, dürfte es keine leichte Aufgabe sein, das Wesentliche seit dem „Blauen Reiter" herauszukristallisieren. Man kommt hierbei nur allzu leicht aus dem frischen Wind jener Outsider in die akademische Flaute. Keine leichte Aufgabe für Menschen, die in München weiterleben möchten . . .

Aus Münchner Galerien
wäre eine Buffet-Ausstellung des Kunstvereins und eine kleine Sutherland-Schau des Pavillons nachzutragen. Solange die Lawine der Anerkennung rollt, die Bernard Buffet zum mißvergnügten Millionär und Schloßbesitzer gemacht hat, ist es schwer, Reserve zu bewahren, ohne in den Verdacht eines „abstrakten Doktrinärs" zu geraten. Die penetrante Malaise in diesen Bildern empfindet man als etwas zu direkt und unverschlüsselt, doch versteht sich die Wirkung vielleicht eher, wenn man sich klar macht, welche Resonanz z. B. die populären Totentanzfolgen im späten Mittelalter hatten. Es gibt neben der liebenswürdigen auch eine makabre memento mori-Volkskunst. (Man denke etwa an die „Santos" aus New-Mexiko.) Buffet gehört irgendwie in diesen Bereich; er ist ein Nihilist mit naiven Zügen. Hierzu passen dann auch Schema und Wiederholungen. Dazu kommt der Mangel an guter gegenständlicher Malerei, seit Beckmann nicht mehr ist . . .
Die Galerie Dr. Klihm zeigte eine umfassende Schau der Malereien und Bildteppiche von Fritz Landwehr, der zu den seltenen Erscheinungen eines vielseitig interessierten „Dilettanten" gehört. Neben einer bedeutenden Kunstsammlung stellt sich dieser erfolgreiche Textilfabrikant seine Bilder selber her, und man sagt nicht zuviel, wenn man seine subtile und dabei heitere Feierabendmalerei oft handwerklich gekonnter und formal beherrschter findet als vieles, was „berufene Künstler" schaffen.
Stang brachte in seinem Kabinett kleinere Arbeiten von Gerhard Fietz, der sich inzwischen dem Tachismus näherte. Alles sehr fein, sehr ausgewogen, doch vielleicht mit etwas zuviel „cuisine" für diese spontane und intuitive Form, Kunst zu machen.
Günther Franke brachte Arbeiten von Schmidt-Rottluff aus den letzten Jahren. Erstaunlich, wie der Alternde die Leuchtkraft der Farbe immer noch steigert, manchmal bis ins Grelle, unterstützt noch durch helle Ränder, die oft die Gegenstände wie eine Aura umgeben.
Zum Schluß sei noch auf die Galerie 17 hingewiesen, eine junge Münchner Unternehmung, die der Maler Gaudneck, ein

Pierre Soulages, Bild Dezember 1954





Schüler Geitlingers, ins Leben rief. Er stellt junge Kunst aus allen Ländern in den Räumen einer kleinen Möbelhandlung im Zentrum der Stadt aus. Die Sache ist äußerst lebendig. Zuletzt wurden vier noch völlig unbekannte Stuttgarter Tachisten gezeigt, von denen man sich wahrscheinlich G. K. Pfahler und Kirchberger merken muß. Juliane Roh

L'œuvre graphique von Joan Miró

Die von Dr. Paul Wember unternommene Katalogisierung des grafischen Werkes von Joan Miró ist Anlaß zu einer großartigen, sämtliche grafischen Arbeiten umfassenden Ausstellung geworden, die in Krefeld Premiere hatte und von dort nach Berlin, München, Köln, Hannover und Hamburg weiterwandert.
Der Weg Mirós führte erst verhältnismäßig spät zur Grafik, die erste Lithografie entstand um 1930, die erste Radierung drei Jahre später und die ersten Buchillustrationen datieren aus dem Jahr 1929. Sie haben ein Gedicht von Tristan Tzara („L'arbre des Voyageurs") zum „Vorwurf", und damit ist auch gleich der geistige Ort jener Blätter bestimmt: Sie zeigen Miró als Surrealisten, zu einer Zeit, da er die vielfältigsten Anregungen bereits zu einer durchaus persönlichen Formenwelt eingeschmolzen hatte.

Doch es scheint, daß Miró sich nur zögernd dem neuen Medium anvertraute, in den dreißiger Jahren entstehen nur einzelne Blätter, die zudem — etwa die Serie „Schwarz und Rot" — häufig den Charakter des die technischen Möglichkeiten erprobenden Versuchs haben. Mit der Barcelona-Serie (1944) scheint dann der Bann gebrochen, und nun folgen in dichter Reihe zahlreiche Einzelblätter und Illustrationswerke. Die 50 schwarzweißen Barcelona-Lithografien sind zugleich letztes Zeugnis von Mirós im engeren Sinne surrealistischen Kunst: Der leicht über den Stein gleitende Stift beschwört Masken, fratzenhafte Gebilde und dämonische Geister, die jedoch in all ihrer bösen Abstrusität stets auch ein wenig heiter bleiben, erhellt von leichtem Humor, einem tröstenden Stern oder gar einer leuchtenden Sonne. Miró disponiert dabei mit großer Sicherheit über die Fläche und verstärkt die arabeskenhafte Linie nur bisweilen durch dichte schwarze Akzente.
Das „Album 13" (1948) ist bereits Zeugnis eines strengen Auswahlprozesses, der Formvorrat ist energisch auf wenige Elemente beschränkt und wird in Zukunft noch weiter reduziert. Dem Stift wird der bis dahin nur sparsam eingesetzte Pinsel immer mehr vorgezogen. Der Schritt zur Farbe bereitet sich langsam vor und wird gleich danach entschlossen vollzogen. Auch hier sofort die Beschränkung auf wenige Grundfarben: Rot, Blau, Gelb und Grün, zu denen dann Grau und Schwarz tritt. Die beängstigenden Fantasien klären sich zu heiter, naiv-freundlichen Fabeln, die überspielt werden von einem lyrisch-poetischen Zug — ohne daß darum Literarisches sich in den Vordergrund drängt.
„Naivität" bei Miró ist jedoch nicht im Sinne kindlicher Ungezwungenheit zu verstehen, sie trägt vielmehr in sich die ganze Vielfältigkeit einer alten, reichen Kultur. So überzeugt uns in Blättern wie „Kometenvogel" oder „Junges Mädchen im Mondschein" denn auch vor allem die Ökonomie der sicher eingesetzten Mittel. Sie ist Ergebnis äußerster Virtuosität, die durch Beschränkung zu jener Einfachheit zurückfindet, die auch Kinderzeichnungen eignet. Gerade dieser bewußt selektierende Akt aber ist es, der diese Blätter aus dem Bereich der kindlich spontanen Äußerung heraus in den der Kunst erhebt. Man könnte — um in Paradoxen zu sprechen — sagen: Miró ist naiv, gerade weil er im höchsten Grade raffiniert ist. Aus der gleichen Zeit stammen die Illustrationen zu Tzaras „Parler seul" — ein glänzendes Beispiel der mit sparsamsten Mitteln erzielten Vielfältigkeit, ein wahres Fest für das Auge. Nachdem Miró hier bis an die Grenze der Formbeschränkung gegangen ist, wird das Bild wieder reicher, ohne dadurch an lapidarer Ausdruckskraft einzubüßen („Nächtliches Keimen").
Zu völlig anderen Wirkungen gelangt Miró in seinen Radierungen. Etwas vereinzelt in der reichen Zahl von Lithografien steht eine 1952/53 entstandene Gruppe von 6 Farbradierungsserien. Während sonst die farbigen Zeichen als leuchtende Hieroglyphen auf weißem Grund stehen, sind die Figuren hier in gebrochenduffen Tönen gehalten, die sich auf einem dunklen Grund behaupten müssen.
Ein Meisterwerk ist der unter Mithilfe von Miró entstandene Katalog, der fast sämtliche Blätter — großenteils farbig — abbildet. Im Gesamtverzeichnis der Einzelwerke und Buchillustrationen sind alle wünschenswerten Angaben mit gewissenhafter Sorgfalt zusammengetragen. Einzig der einleitende dreisprachige Text von Dr. Paul Wember hätte etwas weniger irritierend angeordnet werden können. Hannelore Schubert

Großartiger Abschluß vor neuem Beginn

Verkannte Kunst — Ausstellung der Ruhrfestspiele

Ehe die Ausstellungsleitung der Ruhrfestspiele das elf Jahre für sie verbindliche Prinzip der Konfrontation von Kunstwerken zugunsten einer „auf das Weltbild der Zukunft" zielenden Aufgabenstellung aufgibt, hat sie sich, den Grundgedanken in offener und undogmatischer Form auslegend, noch einmal zu einer großartigen und bewundernswerten Leistung inspirieren lassen. Mochte sich der Vorsatz, stets ein Gegensatzpaar zur Darstellung zu bringen, in den beiden letzten Jahren gar zu sehr festgefahren haben, die diesjährige Schau erreicht geradezu exemplarischen Rang.
Die Ausstellung „Verkannte Kunst" ist bedeutend durch ihren außerordentlichen erzieherischen Wert und erhält künstlerisches Gewicht von der durchgängig hohen Qualität der Beispiele. Ja, die als Exempel ausgewählten Bilder vereinigen sich derart zu einem geschlossenen Ensemble, daß man geneigt ist, sich dem rein ästhetischen Genuß hingzugeben und des Zweckes ganz zu vergessen. Es werden in der Ausstellung nämlich zumeist nur die zu ihrer Zeit mißachteten, heute aber als „Meisterwerke" erkannten Bilder in durchgängiger Folge gezeigt, die Gegenbeispiele jedoch — jene zu gleicher Zeit hochgeschätzten Bilder also — nur selten durch Originale belegt. Man wählte nur einige besonders penetrante Beispiele aus dem 19. Jahrhundert und begnügte sich im übrigen mit Reproduktionen und literarischkritischen Dokumenten. Diese Zurückhaltung der Ausstellungsleitung erscheint jedoch durchaus als begründet. Gerade vor einem nicht unbedingt kritischen Publikum, mit dem man ja zumal bei den Ruhrfestspielen rechnen muß, sollte man sich hüten, gar zu scharf in Schwarz und Weiß zu malen. Sind doch die Bilder der von ihren Zeitgenossen hochgeehrten Maler durchaus nicht immer von Grund auf „schlecht" und öffnet sich uns der Blick für verborgene malerische Qualitäten beispielsweise einiger Maler des späten 19. Jahrhunderts, die wir gar zu gern als vollkommen unbedeutend beiseiteschieben möchten, erst in allerjüngster Zeit. Der pädagogische Zweck der Ausstellung, vor gar zu übereilter Verurteilung des noch Ungewohnten und Neuen zu warnen, kommt trotz dieser Zurückhaltung genügend heraus.

Gegenüber der Malerei des sogenannten „Dritten Reiches" ist die Beschränkung auf Reproduktionen absolut richtig. Die Ausstellung hätte sonst zu einer Schau „Entartete Kunst" immerhin heute noch lebender Künstler ausarten können und wäre als solche eine Geschmacklosigkeit gewesen. Dennoch ist gerade der Saal, der die seinerzeit verfemten Werke den Pamphleten und Machwerken der nationalsozialistischen Kunstdiktatur gegenüberstellt, der erschütterndste. Hier wird wie sonst nirgends bewußt gemacht, was zur Diktatur erhobene „Kunstanschauungen" Entsetzliches bewirken können.
Vielleicht hätte man sich — wo bereits der Katalog äußerst großzügig mit kunstkritischen und literarischen Zeugnissen angereichert wurde — darüber hinaus noch zu einer grundlegenden Deutung des Phänomens der Kunstverkennung entschließen sollen, vor allem, um zu begründen, weshalb die Beispiele sich fast ausschließlich im 19. und 20. Jahrhundert finden. Hat es doch den Anschein, als ob dieses Faktum mit den gesellschaftlichen Wandlungen im 19. Jahrhundert im Zusammenhang stehe, daß das Problem der Verkennung zu Zeiten der frühen kirchlichen und späteren höfischen Kunst weitaus weniger dringlich war — abgesehen von dem stets ein wenig hinterherhinkenden „allgemeinen Geschmack". Eine derartige Klärung würde der Darstellung des Themas noch zu umfassenderer Deutlichkeit verholfen haben.
Bleibt abschließend noch dem Leiter der Kunsthalle in Recklinghausen, Thomas Grochowiak, zu danken für seine unverzagte Unermüdlichkeit, mit der er die immer mehr (zu Recht) ermüdenden Leihgeber zur Freigabe ihrer kostbaren Bilderschätze zu bewegen wußte. Besonders anzumerken ist die großzügige Überlassung des Tetschener Altars von C. D. Friedrich durch die staatlichen Kunstsammlungen in Dresden.

Hannelore Schubert

Ein Maler aus der Schweiz

Die Baden-Badener Kunsthalle zeigte aus Anlaß des 80. Geburtstages von Hermann Hesse Zeichnungen und Aquarelle von Gunther Böhmer. Böhmer, geb. 1911 in Dresden, Schüler von Orlik und Meid an der Berliner Akademie, lebt seit 1933 in Montagnola im Tessin. Hier unterhält er freundschaftliche Beziehungen zu Hermann Hesse. Durch die Illustrierung von Werken Hesses, Thomas Manns, Shakespeares, Goethes, Büchners, Gotthelfs, Flauberts ist Böhmer bekannt geworden.

Gunther Böhmer, Selbstporträt

Vorwiegend aus dem Erlebnis der südlichen Landschaft arbeitend, bedient sich Böhmer keiner neuen Mittel. In seiner Art zu sehen, ist er den Malern zuzurechnen, die wie Peiffer-Watenphul in Venedig, Werner Gilles auf Ischia oder Hans Purrmann in Montagnola — schwankend zwischen Naturgefühl und Abstraktion — in ihren Bildern den Süden verherrlichen. Böhmer tritt diesen Älteren gleichberechtigt zur Seite. Wenn er in der Farbe auch noch nicht ihre Sicherheit erreicht — in der Zeichnung ist er ihnen voraus. Sein teils energischer, teils sensibler Strich fängt alles Gesehene in knappen Formeln ein: neben Landschaften des Tessins und Italiens sind es Interieurs, Stillleben, Porträts (wiederholt hat Böhmer Hermann Hesse gezeichnet, — psychologische Studien nicht nur von künstlerischem, auch von dokumentarischem Wert).
Böhmers Handschrift verfestigt sich nicht, bleibt locker und in ständigem Fluß. Die knappste Aussage erreicht er in den Illustrationen, in denen er in großzügigen Umrissen und Aussparungen die Gegenstände aus dem Gedächtnis wiedergibt. Wo Böhmer in seinen Illustrationen Farbe zur Hilfe nimmt, verwertet er sie zeichnerisch. Meisterhaft in ihrer linearen und farblichen Kurzschrift sind die Zeichnungen zu der Novelle „Klingsors letzter Sommer" von Hermann Hesse. Die Publikation des als buchtechnische Kostbarkeit geplanten Werkes wurde während des Krieges vorbereitet, kam jedoch nicht zustande. Durch Bomben wurden die Druckplatten zerstört.
In Böhmers zeichnerischer Abkürzung ist im gleichen Sinne wie bei Matisse oder Dufy die Abstraktion im Spiel. In den Aquarellen, deren Koloristik feine Klänge erreicht, wenn auch Purrmann, Hausgenosse Böhmers, als Lehrer spürbar bleibt, übernimmt er, immer auf flächige Wirkung bedacht, auch kubische Elemente.
Daß die Baden-Badener Ausstellung zu einem überraschenden Verkaufserfolg geriet, ist nicht nur für den Maler, sondern auch für die lebendige Tätigkeit der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, die als Veranstalter zeichnete, eine Bestätigung. Unter anderem erwarb das Schüller-Museum, Marbach, Böhmers zeichnerische Folge zu Thomas Manns 80. Geburtstag. f.



G. Böhmer

BÜCHER

Literatur zum Deutschen Expressionismus

Nun hat auch die „Brücke" ihre Monografie erhalten. Das von Lothar-Günther Buchheim (Die Künstlergemeinschaft Brücke, Buchheim-Verlag Feldaffing, 408 Seiten, 410 teils farbige Abbildungen DM 68,—) gearbeitete Buch macht jedoch offenbar, daß eine Publikation in der grundlegenden und umfassenden Art, wie sie sich seit einigen Jahren eingebürgert hat, nur mit außerordentlich großer Sachkenntnis und einem Wissen, das weit über den behandelten Gegenstand hinausgeht, zu schreiben ist. Die Arbeit von Buchheim, die an sich übersichtlich gegliedert ist in einen allgemeinen Abschnitt über den Expressionismus, einen besonderen über die „Brücke" und einen weiteren monografischen Teil über die einzelnen Künstler, entbehrt jedoch einer gewissen Souvernität des Urteils. Buchheim bleibt auf weite Strecken abhängig von den Ansichten älterer Autoren, denen er sich gelegentlich gar zu kritiklos anschließt und in seinen eigenen Texten lassen sich Unbeholfenheiten des Ausdrucks und der Beobachtung nicht ganz übersehen.

Das Buch ist am wertvollsten in den rein monografischen Teilen, in denen viel autobiografisches, teilweise bisher unbekanntes Material verarbeitet und publiziert wird. Die Begrenzung auf die Zeit bis etwa 1920 erscheint berechtigt, ausgenommen allerdings im Fall Kirchner, der auch in späteren Jahren Arbeiten geschaffen hat, die denen der Brückezeit im engeren Sinne in keiner Weise nachstehen.

Der dokumentarische Teil ist offenbar sorgsam gearbeitet und handlich gegliedert. Die Klischees zahlreicher Abbildungen sind allerdings ein wenig flau ausgefallen, mit ein wenig mehr Sorgfalt hätten hier weit bessere Näherungswerte erzielt werden können. Trotz seiner „Schönheitsfehler" gehört das Buch jedoch zu den wichtigen Neuerscheinungen der letzten Jahre, weil es das umfangreiche Material über die „Brücke" erstmalig in größerem Umfang zugänglich macht.

Die Erinnerungen von Lothar Schreyer (Erinnerungen an Sturm und Bauhaus, Verlag Langen-Müller, 1956) führen in die Welt des Bauhauses. Ein Buch, dessen Dokumentationswert zwar sehr schwer nachprüfbar ist, weil Schreyer nirgends Angaben darüber macht, in welcher Weise sich „Dichtung und Wahrheit" bei ihm mischen, das man aber dennoch nicht missen möchte, da es glänzend geschrieben ist. Das lebensprühende und auch leicht morbide Berlin der Zeit nach dem ersten Weltkriege ist wohl kaum facettenreicher und „stimmiger" als in jener prachtvoll temperamentvollen „Sturmfahrt in die Nacht" zu beschwören; das objektive Detail wird da fast unwichtig. Auch die Kapitel über Däubler, Walden, Blümner, Stramm, Schwitters und Kokoschka haben viel Atmosphäre und zeichnen äußerst lebendige Porträts. Selbst wenn die Einzelheiten, etwa die zitierten Gespräche mit Klee und der Monolog von Schwitters, nicht für authentisch genommen werden können, so wären sie doch in solcher oder ähnlicher Form möglich gewesen. Dort, wo Schreyer sich in eigener Sache zum Thema „Wortkunst" und „Sturmbühne" äußert, gibt er wichtige Aufschlüsse über diese noch viel zu wenig erforschten Kapitel der Moderne.

In den späteren Abschnitten — über Gropius etwa und das Dessauer Bauhaus — wird allerdings vieles gar zu sehr aus Schreyers persönlichster, durch die Wendung zum Katholizismus bestimmte Sicht gedeutet, so daß sich die Perspektiven denn doch häufig verschieben. Ausgezeichnete Fotos und Porträtzeichnungen — zumeist von Kokoschka — bilden jeweils das optische Pendant zu den einzelnen Kapiteln.

Schließlich ist auf eine Reihe „Monografien zu Rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart" hinzuweisen (Verlag E. A. Seemann, unterstützt vom Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen), die sich an das Vorbild der vom belgischen Unterrichtsministerium herausgegebenen Publikationen anlehnt. Der erste Band ist August Macke, der zweite Christian Rohlfs gewidmet, ein weiterer Wilhelm Morgner. Jeder Band enthält 24 Bildtafeln, zwei Farbabbildungen und mehrere Textillustrationen (Preis nur 4,80!). Die ca. 20 Seiten zählenden Einleitungen sind in den beiden ersten Bänden knapp, informativ und das Wesentliche gut charakterisierend gearbeitet. Die dem Rohlfs-Bändchen beigegebene Zeittafel sollte auch in Zukunft beibehalten werden, sie erleichtert die schnelle Information über die wichtigsten Fakten. Begrüßenswert wäre darüber hinaus eine kurze Übersicht über die wichtigste Literatur, die jedem Interessierten weitere gründliche Orientierung erleichtern würde. Es wäre zu hoffen, daß das Beispiel dieser (von Dr. Mathias T. Engels edierten) Reihe Schule macht, und daß auch die Kultusminister der übrigen Länder sich zu ähnlichen Dokumentationsreihen entschließen würden.

Hannelore Schubert

Niels von Holst: **Moderne Kunst und sichtbare Welt**
Mit 103 Abbildungen
Springer Verlag, Berlin, Göttingen, Heidelberg
65. Band der Sammlung „Verständliche Wissenschaft"

In einem kleinen Bändchen wird ein interessantes Problem der modernen Kunst behandelt — zu groß für ein Feuilleton, zu knapp für eine fundierte Auseinandersetzung. Nachdem durch Jahrtausende die Sichtbarkeit, das heißt, was sich auf der Netzhaut des Menschen abzeichnet und im Gehirn zu optischem Bewußtsein wird, in den Künsten eine große, für viele Epochen entscheidende Rolle gespielt hat, und nachdem in unserem Jahrhundert Arten der künstlerischen Mitteilung in außerordentlicher Breite und Tiefe erschienen sind, die sich im Abstrakten frei bewegen, ist es verständlich, daß gerade heute die Frage nach der Bedeutung der Sichtbarkeit für die Kunst gestellt wird.

(Daß Niels von Holst die Frage stellt, ist ein Verdienst. Das Wie seiner Fragestellung scheint uns jedoch problematisch.) Von Holst gehört zwar keineswegs zu den bitterbösen und beleidigten Gegnern der verschiedenen Spielarten der abstrakten Gestaltung. Aber ganz wohl scheint es ihm (wenigstens dem vorliegenden Büchlein nach) bei der Sache nicht zu sein. Sonst hätte er wohl kaum gesagt, daß die abstrakte Kunst „auf Grund ihrer Verfolgung in der Aera des Nationalsozialismus gerade bei uns besonderes Wohlwollen" verdiene, was beileibe keine Begründung für den Ernst und die Bedeutung der abstrakten Kunst sein darf.

Bei allem Verständnis für abstrakte Gestaltung steht im Hintergrund der Gedankenführung von Holst eine traditionelle, konfessionelle wie auch immer geartete Gottesbeziehung, die im Kunstwerk die entscheidende Rolle spiele. Und Gottesbeziehung heißt für ihn: Bindung irgendwelcher Art an die Sichtbarkeit. Von hier aus sucht er nach Symptomen für den Beweis seiner These.

Statt sie aber dort zu suchen, wo sie vorliegen, nämlich im Spiel der transformierten Sichtbarkeiten verschiedener Grade bei Picasso, Klee, ja bei Kandinsky (auch in den Spätwerken), bei den Konkreten und selbstverständlich auch bei Typen wie Léger und vielen anderen, sucht er sie bei eklektischen Erscheinungen wie Marini oder dem weit unter ihm stehenden Manzù und bei den zahllosen Halben- und Viertelskünstlern, denen man in den Biennalen und ähnlichen Ausstellungen begegnet. Er sucht sie bei Leuten wie Bernard Buffet, die als hochbegabte Zeitsekundenleute und schwache künstlerische Charaktere sich eine sensationelle Lösung des Problems zurechtkochen.
So ist das praktische Ergebnis des Büchleins geradezu katastrophal. Nicht was so sehr den Gedankenlauf von Holst betrifft — wo allerdings auch bedenkliche Dinge vorkommen (im Hinblick auf die „mythisch-elementaren Kräfte der Natur" — schon recht verdächtig!), wo es anschließend heißt „Hier könnte ein Beitrag der Deutschen in naher Zukunft wichtig werden" — sondern angesichts der mehr als hundert Abbildungen, von denen der weitaus größte Teil entweder sekundäre, abgeleitete und vor allem Werke sehr minderer künstlerischer Qualität wiedergeben. Auf diese Weise läßt sich das Problem der Sichtbarkeit nicht anpacken, geschweige denn lösen. Voraussetzung ist das völlige Erfassen, das wirkliche Eindringen in das Schaffen der großen Meister der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. H. C.

Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus
von Richard Huelsenbeck. Mit einem Holzschnitt von Hans Arp
152 S. Limes-Verlag, Wiesbaden 1957. Geb. 9,80 DM
Ein interessantes kleines Buch, in welchem Huelsenbeck, einer der entscheidenden Dadaisten und Aktivsten der damaligen Unternehmungen in Zürich und Berlin über die aufrührerischen Taten jener Zeit berichtet. Es herrschen bei uns sehr irrige Vorstellungen über diese Bewegung. Sie wollte mehr sein als ein übermütiger Spaß, wollte nicht nur den Bürger erschrecken oder ihn ironisch zur neuen Kunst bekehren. Man wollte überhaupt über die Bereiche der Kunst hinaus, gegen alles Akademische vorgehen, aber auch gegen den Expressionismus und seine Pathetik; man wollte uns deutlich machen, daß diejenigen, die man im weiteren Sinne künstlerische Menschen nennt, dauernd auf die Freiheit ihrer Regungen pochen müssen. Die Dadaisten waren gegen alle einschnürenden Spezialisierungen, gegen Bevormundung durch Moral und Politik und wollten aufzeigen, daß alles tiefere Leben auf schwankem Boden ruht und in dieser Situation ausharren müsse. Der Verfasser meint, er sei der erste Existenzialist gewesen.
Huelsenbeck sagt: „Der Dadaismus war eine Antwort der ganzen Persönlichkeit auf die undefinierbare Herausforderung unserer Zeit." Er schildert anschaulich die ersten Begegnungen 1916 in Zürich, wo Menschen so verschiedener Art wie Hugo Ball, Hans Arp, Tzara und andere mit Huelsenbeck zusammentrafen, um im Kabarett „Voltaire" in grotesker, meist komischer Herausforderung ihren Standpunkt zu signalisieren. Die ganze Zeit wird lebendig. Ebenso die teilweise ins Politische verwandelte dadaistische Aktion dann in Berlin. Die Persönlichkeiten werden gegeneinander abgegrenzt, die Nichtigkeit Baders, der sich Oberdada nannte, wird klargelegt, Männer wie George Grosz, Walden, Herzfelde, Brecht, Raoul Hausmann, Schwitters, der unterschätzt wird, Hans Richter, Piscator tauchen auf, aber auch zum Schluß die Amerikaner Duchamp, Kiesler, Tanguy, Calder, Man Ray und andere. Das Ganze ist ein ehrlich klares, spätes Bekenntnis Huelsenbecks, der als Nervenarzt in New York lebt. Zum Schluß verrät ein Literaturverzeichnis, was dieser Mann alles an Dichtungen und Abhandlungen geschrieben hat.
Roh

Das goldene Evangelienbuch von Echternach
Codex Aureus Epernacensis
Beschrieben von Peter Metz,
Prestelverlag, München, 1956.
Im Jahre 1955 hat das germanische Nationalmuseum in München das „goldene Evangelienbuch von Echternach" mit Mitteln des Landes Bayern und der Bundesregierung im deutschen Besitz geborgen. Damit ist das kostbare Evangelienbuch, das über achthundert Jahre im Besitz der Reichsabtei des Heiligen Willibrord in Echternach gewesen war, an den würdigen Platz gelangt. Ludwig G r o t e , Direktor des Museums, hat die beinahe dokumentarische Publikation des Prestelverlags über diesen Schatz selbst eingeleitet. Er erzählt darin in knappen Worten die wechselvolle Geschichte des Buchs.
Der Verlag hat es an nichts fehlen lassen, um die Reproduktionen nach dem höchsten Stand der heutigen Drucktechnik vorzunehmen. Sie waren der Firma Brend-amour in München anvertraut. Es sind Farbtafeln und 94 Schwarz-Weiß-Reproduktionen. Damit ist in der Tat eines der wenig zugänglichen Kunstwerke einem weiteren Kreis erschlossen, obwohl auch dieser dank der kostspieligen Publikation beschränkt bleiben muß.
Die umfängliche Deutung des Kunstwerks, das in Wahrheit ein sakrales Buch war — in Asien, so bei den Sikhs, genießen solche Bücher heute noch göttliche Verehrung — hat Peter Metz in einer rund hundert Seiten umfassenden Einführung wahrgenommen. Aber hier liegt die unleugbare Schwäche der Publikation. Metz folgt der geisteswissenschaftlichen Methode der Wiener Dvorakschule. Er stellt das Evangelienbuch, das er nicht vor 1040 n. Chr. datiert, in den historischen Raum seiner Entstehungszeit. Es ist die Epoche, in der sich die künftigen Partner der mittelalterlichen Kaisergeschichte, Kaiser und der höchste Priester, der Papst, profilieren und gegeneinander absetzen. Die umfängliche und vielfach unnötig langatmige Blattbeschreibung geht nun ganz in die scholastische Deutung ein — es sei offen gelassen, ob alle Deutungen zutreffen — o h n e eine Beziehung zu dem Menschen herzustellen, der heute diese Blätter betrachtet. Was uns diese Bilderserien — so merkwürdig verwandt jüngsten Entwicklungen der Malerei — kostbar macht, sind ja nicht diese scholastischen Interpretationen, die rein allegorischen und keinen absoluten Wahrheitsgehalt aufweisen, sondern Bezüge zur gegenwärtigen Sehweise. Metz spricht aus der in sich abgeschlossenen Epoche, und so kommt jene lähmende und im tiefsten wirkungslose historische Studie zustande, die eine Fülle, gerade heute packender Möglichkeiten, etwa die Kompositionsweise, die Farbe, die Reihentechnik von einem uns heute ansprechenden Standpunkt aus außer acht läßt. Die große Sachkunde allein genügt nicht. Der Blickpunkt entscheidet (Grote wiederum gehört zu den Museumdirektoren, die jene Verschmelzung von Überlieferung und Gegenwart so glücklich geleistet haben). Was Dvorak auszeichnet, ist, daß er in der Malerei den geheimnisvollen, bis heute gültigen Entwicklungsgang der Geschichte sichtbar macht: Metz riegelt die Historie ab, und daher wirkt seine Einleitung restaurativ. Egon Vietta

Friedrich Ahlers-Hestermann, **Stilwende, Aufbruch der Jugend um 1900.** Neuausgabe. Verlag Gebr. Mann, Berlin 1956

Während des Krieges, 1941, erschien das Buch „Stilwende", die erste zusammenfassende Darstellung der Jugendstilperiode um 1900. Der Verfasser des Buches, der 1883 geborene Hamburger Maler Friedrich Ahlers-Hestermann war als junger Mensch Zeuge der künstlerischen Ereignisse jener Epoche, die nach einem enormen Aufschwung rasch zu einem Verfall führte. Ahlers-Hestermann gehörte aber zugleich zu den Wenigen, die schon in den dreißiger Jahren, als der Jugendstil noch in Verruf war, seine Rehabilitierung in Angriff nahm. Er sah unter dem Wust der Verfallszeit die lebendigen Kräfte, den künstlerischen Schwung, die neuen Ideen und Ziele, auf denen entscheidende Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts aufgebaut haben. Dies und die künstlerische Qualität zu zeigen, die sich damals verwirklicht hat, war der Sinn des Buches. Ahlers-Hestermanns Argumentation überzeugte. Er stand in einer Reihe mit Gleichgesinnten in England, in der Schweiz und in Amerika. Es begann eine Neuorientierung, durch die Künstler wie Henry van de Velde, Hermann Obrist, August Endell, Hector Guimard, Joseph Maria Olbrich und viele andere in ihre Rechte eingesetzt wurden. Mit Recht hatte Ahlers-Hestermann im Titel seines Buches den Ausdruck „Jugendstil" vermieden, mit dem die Periode um 1900 in Deutschland und Österreich bezeichnet wird. Er erkannte, daß es sich um ein länder-, ja kontinentumspannendes Phänomen handelt, das in den verschiedenen Ländern verschieden benannt wird (Art Nouveau, Stilo Liberty, Modern Style etc.).

Von diesem wichtigen und ausgezeichneten Buch, das längst vergriffen war, ist nun eine neue, von Ahlers-Hestermann selbst gründlich bearbeitete Auflage herausgekommen. Sie ist noch reichlicher illustriert als die ursprüngliche Ausgabe, zeigt das gleiche reizvolle typographische Bild mit einer disziplinierten Anlehnung an die Zeit um 1900 und ist vor allem mit einer Reihe von Zusätzen versehen, durch die das Buch in noch stärkerem Maß zum Standardwerk über die Epoche wird. Neu ist die Einleitung mit der Darstellung der wechselnden Wertung und der Funktion der Periode, in der Ahlers-Hestermann mit Recht das Fundament der modernen Kunst erkennt. Neu ist ein Abschnitt über die Entwicklung in Frankreich, ein weiterer über den Simplizissimus-Zeichner Thomas Theodor Heine, den er 1941 verschweigen mußte wie so manches andere. Neu ist dann vor allem ein ausführliches Kapitel über die Malerei und Plastik, die Ahlers-Hestermann früher nur nebenbei eingeflochten hatte. Hier sieht der Autor mit überlegener, internationaler Perspektive: Seurat, van Gogh, Gauguin erscheinen als die Väter, als Zwischenglieder folgen Bonnard und Vuillard, als genialer Einzelfall, der aber durchaus innerhalb der Entwicklung steht, Toulouse-Lautrec, als Hauptprotagonisten Ferdinand Hodler und Edvard Munch. Der Wiener Gustav Klimt erscheint mehr als Randfigur. Im Zusammenhang mit der Periode gesehen gehört er zum Rang der Großen.

Ahlers-Hestermann schreibt einen angenehm einfachen und klaren Stil. Er berichtet als Zeitgenosse, als interessierter Mensch mit dem Flair für das Lebendige und Wesentliche auf der Grundlage gesunder Kenntnisse. Ein Buch, zu dem man deutlich ja sagen kann. C.

Paul Damaz, **Art in European Architecture.** Mit einem Vorwort von Le Corbusier. Reinhold Publishing Corporation. New York 1956.

Der Autor dieses schönen, reichbebilderten Bandes ist ein Franzose und Mitarbeiter von Auguste Perret und André Bloc; erst 1947 kam er nach USA. In seinem Werk tritt er für die Einheit der Künste: Architektur - Skulptur - Malerei ein und zeigt in Hunderten von Abbildungen, darunter vierzehn farbigen, Schöpfungen von 130 Architekten und 150 Künstlern als Gegenwartsbeispiele für die Synthese der Künste. Der klare, kenntnisreiche Text ist zweisprachig: englisch und französisch.

W. Martin, **Jan Steen,** Amsterdam 1954, mit 87 Tafeln u. 3 Farbtafeln

Der bekannte holländische Kunstgelehrte, der sich ein Leben lang mit der holländischen Malerei befaßte und ähnlich wie vormals Bode und Bredius Kenntnisse bis in das feinste Detail besitzt, geht in dieser zusammenfassenden, vortrefflich gewandeten Monographie dem Leben und Wirken des populärsten Genremalers des 17. Jahrhunderts nach.

Die laute Fröhlichkeit der Steenschen Gestalten mit den spitzausfahrenden Gesten sind für unser verfeinertes Kunstempfinden oft nicht sehr ertragreich. Wir ziehen die stiller durchstrahlten Figurennetze verwandter Themen etwa bei Metsu vor. Franz Roh hat schon 1920 in seinem neuwertenden und sprachlich zügig charakterisierenden Buche „Holländische Malerei" die Bohnenfeste beider Maler aufschlußreich konfrontiert und die für unsere Zeit gültige Rangstufung vollzogen, der man nur in einem widersprechen möchte: Steen war kein Satiriker, dazu hatte er zu wenig Geist und stand nicht (wie ein Jahrhundert später Hogarth) darüber, sondern er, der Bierbrauer mitten im Treiben der Völlereien und spaßhaften Lebensauffassung.

Heinrich Heines Gleichstellung der genialischen Begabung Steens mit Rembrandt (von W. Martin zitiert) können wir nicht mehr gelten lassen. Es fehlt die spirituelle Schwingung, das Hintergründige, das alle Möglichkeiten menschlicher Begegnungen offen läßt, wie sie der Zeitgenosse Vermeer in modern anmutender Deutung erfaßte. Einzelne alt- und neutestamentliche Szenen der akademischen Stilgruppe Steens erscheinen als wichtige Vorläufer der neueren Historienmalerei, Beispiele einer das Überladene und die Unordnung liebenden Geschmacks, wenige wie die Hochzeit zu Cana (Coll. Beit-Johannesburg) Meisterwerke durchsichtiger Figurenanordnung und klarer Räumlichkeit. Manche holländischen Sitten wie das Bohnenfest und die merkwürdigen „rederijkerskamers" (volkstümliche Vereine für öffentliche Deklamation) wurden vor allem durch seine Darstellungen festgehalten.

Die Überschätzung seines Gesamtwerkes, vom Geschmack des 19. Jahrhunderts diktiert, muß vor der kritischeren Sichtung unseres saeculums einen gewissen Stoß erleiden, bei aller Beachtung seiner reichen Bilderfindungen. Eine Überschau wird daher eine in erster Linie für Holland wichtige, für diese freilich warmbegrüßte Tat sein, da die Ausstellung zu Steens 300jährigem Geburtstag 1926 ein nationales Ereignis von höchster Volkstümlichkeit war.

Dr. H. Gr.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Georg Swarzenski starb 81jährig am 14. 6. in Amerika, wo er seit 1938 lebte. Der frühere Generaldirektor der Museen in Frankfurt/Main leitete seit 1906 das Städelsche Kunstinstitut. Er machte sich um die Erweiterung des Baues und der Sammlungen sehr verdient. Am Museum of Fine Arts in Boston hatte er eine Forschungsstelle für Skulptur und mittelalterliche Kunst inne. np.

Arthur Mayger Hind starb 76jährig in Henley-on-Thames, England. Hind war einer der bekanntesten Autoritäten auf dem Gebiet der Grafik. Er kam jung an das Britische Museum und hat dort die Bestände der Abteilung für Grafik und Handzeichnung, der er 1933—45 vorstand, in einer Reihe von Katalogen erschlossen. Zu seinen größten Werken gehören das siebenbändige Corpus der frühen italienischen Stiche und die zwölf Bände der „Great Engravers"; andere wichtige Arbeiten gelten Rembrandt und Hollar. np.

Der Maler Otto Dill ist im Alter von 73 Jahren in Bad Dürkheim gestorben.

Personalia

Prof. Dr. Kurt Martin, Direktor der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe sowie Leiter des Landesamtes für die Museen, wurde als Nachfolger von Prof. Ernst Buchner, der im März sein 65. Lebensjahr vollendete, zum Generaldirektor der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen berufen. Martin, der am 31. Januar 1939 in Zürich geboren ist, war früher Konservator am Badischen Landesmuseum. Neben seiner wissenschaftlichen Arbeit, die zum großen Teil der mittelalterlichen Kunst galt, verdankt er seinen Ruf seiner vielseitigen Tätigkeit als Museumfachmann und Organisator von Ausstellungen. np.

Der Maler Otto Gleichmann, Hannover, begeht am 20. August seinen 70. Geburtstag.

Kurt M. Schulz-Schönhausen wurde berufen, ab 1. Mai die Abteilung Dekorative Malerei der Werkkunstschule Offenbach/Main zu übernehmen.

Dr. Dietrich Mahlow wurde vom Kultusministerium Baden-Württemberg mit der Direktion der Staatl. Kunsthalle Baden-Baden beauftragt, die er seit dem Tode seines Vorgängers Erwin Heinrich im Juli 1956 kommissarisch leitete.

Karl Schmidt-Rottluff wurde anstelle des verstorbenen Emil Nolde Ritter des Ordens Pour le Mérite der Friedensklasse.

Prof. Hans Leistikow von der Staatlichen Werk-Akademie in Kassel ist zum 65. Geburtstag mit der Goethe-Plakette ausgezeichnet worden.

Der Architekt Ferdinand Kramer, Leiter des Bauamtes der Universität Frankfurt, hat die Berufung nach Hamburg abgelehnt, weil er die geplante Universitätsstadt in Frankfurt vollenden will. Zum Direktor der Akademie der Bildenden Künste in Hamburg wurde Regierungsrat von Oppen ernannt.

Preise

Der „Kunstpreis der Jugend 1957" des Landes Baden-Württemberg in Höhe von 10 000,— DM ist in der Kunsthalle Baden-Baden an insgesamt 13 junge Künstler verliehen worden.

Der mit 5000,— DM dotierte Kunstpreis Rheinland-Pfalz 1957 wurde anläßlich der zehnjährigen Wiederkehr des Verfassungstages am 18. Mai als Preis für Malerei und Literatur vergeben. Den Preis für Malerei erhielt Hans Purrmann, den für Literatur Carl Zuckmayer. Der Kunstpreis wurde im vergangenen Jahr gestiftet.

Die Münchener Kunstpreise für 1957, dotiert mit je 3000,— DM, gingen für Malerei an Rolf Cavael, für Plastik an Josef Henselmann, für Musik an Wilhelm Killmayer, für Literatur an Lion Feuchtwanger, für Architektur an Alexander von Branca. Der Stadtrat von München will ab 1958 außer den fünf Kunstpreisen jährlich einen kulturellen Ehrenpreis in Höhe von 15 000,— DM vergeben.

Der „Kunstpreis der Böttcherstraße 1957" wurde zum dritten Male verliehen. Der Bildhauer Fritz König, Landshut, erhielt den diesjährigen Preis in Höhe von 5000,— DM für sein Bronzebildwerk „Reitergruppe (1956)".

Die Stephan Lochner-Medaille, 1949 von der Stadt Köln gestiftet, um Künstler der Gegenwart für ihr Gesamtwerk auszuzeichnen, wurde im Anschluß an die Neueröffnung des Wallraf-Richartz-Museums Marc Chagall, Georges Rouault, Henry Moore und Ewald Mataré verliehen.

Allgemeines

Dr. Ekkehard Gerstenberg, Rechtsanwalt in München, teilte der Redaktion freundlicherweise folgendes mit:

Paul Ortwin Rave hat in seiner Broschüre „Kunstdiktatur im Dritten Reich", 1950, eine Liste der Künstler und ihrer Werke abgedruckt, die in der NS-Zeit als „entartet" galten und in der berühmt-berüchtigten Ausstellung „Entartete Kunst" in München gebrandmarkt wurden. Die Nennung eines Künstlers in dieser Liste ist ein wichtiges Indiz für die bisher umstrittene Frage, ob ein im Dritten Reich wegen seiner Kunstauffassung und seines Schaffens verfolgter Künstler auch als Verfolgter im Sinne des Gesetzes gilt und hierfür eine finanzielle Entschädigung beanspruchen kann. Durch die Neufassung des Bundesentschädigungsgesetzes ist nunmehr klargestellt, wer einen Anspruch auf Entschädigung hat: „§ 1. Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung ist, wer aus Gründen politischer Gegnerschaft gegen den Nationalsozialismus oder aus Gründen der Rasse, des Glaubens oder der Weltanschauung durch nationalsozialistische Gewaltmaßnahmen verfolgt worden ist und hierdurch Schaden an Leben, Körper, Gesundheit, Freiheit, Eigentum, Vermögen, in seinem beruflichen oder in seinem wirtschaftlichen Fortkommen erlitten hat (Verfolgter).

Dem Verfolgten im Sinne des Absatzes 1 wird gleichgestellt, wer durch nationalsozialistische Gewaltmaßnahmen verfolgt worden ist,

1. weil er auf Grund eigener Gewissensentscheidung sich unter Gefährdung seiner Person aktiv gegen die Mißachtung der Menschenwürde oder gegen die sittlich, auch durch den Krieg nicht gerechtfertigte Vernichtung von Menschenleben eingesetzt hat;
2. weil er eine vom Nationalsozialismus abgelehnte künstlerische oder wissenschaftliche Richtung vertreten hat;
3. weil er einem Verfolgten nahegestanden hat."

Skeptikern darf gesagt werden, daß es sich lohnt, einen Antrag zu stellen, wenn der Verfolgte sein Einkommen vor der Verfolgung und die Schädigung seines Ansehens und beruflichen Fortkommens ausreichend belegen kann. Die Landesentschädigungsämter zahlen bei nachgewiesener Verfolgung nicht nur eine Kapitalentschädigung, sondern bis über 65jährigen Antragsstellern, deren Erwerbstätigkeit keine ausreichende Lebensgrundlage mehr bietet, nach Wahl eine Rente, deren monatlicher Höchstbetrag 600,— DM beträgt. Auch für Witwen von Verfolgten ist eine Entschädigung möglichst vorgesehen. Wichtig ist, daß die Berechtigten ihre Ansprüche bis spätestens 1. Oktober 1957 bei den zuständigen Entschädigungsbehörden geltend machen.

2300,— DM erzielte ein Farbholzschnitt von Erich Heckel „Zwei Frauen" auf einer Stuttgarter Versteigerung, fast das Doppelte der Schätzung, und damit den höchsten jemals für eine Grafik Heckels gezahlten Preis. Hoch waren auch die Preise für andere deutsche Expressionisten wie Barlach, Beckmann, Schmidt-Rottluff, namentlich für Aquarelle von Nolde, die bis auf 3500 DM geschätzt, auf 4000 bis 6000,— DM stiegen. Der Kritiker des Kunstmarkts Erhard Göpel warnt bei dieser Gelegenheit davor, die deutschen Expressionisten zur Mode werden zu lassen und auch die oft vorkommenden schwächeren Werke um des Namens willen zu hoch zu bezahlen; er verlangt, daß bei den zahlreichen Expressionistenausstellungen eine strengere Auswahl getroffen werde. np.

Mit einer Willi Baumeister-Ausstellung wurde im Juni die Egon Guenther-Gallery in Südafrika, Johannesburg, 215 Bree Street, eröffnet.

Madame Fernand Léger und die Société du Musée Fernand Léger haben ein Redaktionskomitee für die Schaffung eines Oeuvrekatalogs Légers bestellt. Besitzer von Werken Légers werden um Mitteilung an das Museum in Biot (Alpes-Maritimes) gebeten.

Einen Wettbewerb für ein im ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz zu errichtendes Denkmal schreibt das internationale Auschwitzkomitee aus. An diesem Wettbewerb können sich Künstler aller Nationen beteiligen. Der Jury gehören u. a. an die Architekten Giuseppe Perugino und J. B. Bakema, die Bildhauer Henry Moore und Jean Arp und der italienische Kunstkritiker Lionello Venturi. np.

Die 4. Freilichtskulpturbiennale wurde am 25. Mai im Middelheimpark in Antwerpen eröffnet. 417 Arbeiten aus 13 Ländern sind ausgestellt.

Auf einer Versteigerung der Sammlung der verstorbenen Amerikanerin Margaret Thompson Biddle in der Pariser Galerie Charpentier erzielte Gauguins „Stilleben mit Äpfeln", 1901 auf Tahiti gemalt, einen Preis von 104 Millionen Frs. Das ist die höchste Summe, die je für ein Gemälde auf einer Auktion ersteigert wurde, und zwar gilt das für alle Schulen und Epochen. Man muß sich daran erinnern, daß Gauguin das Gemälde für einige hundert Francs hergegeben hätte, aber damals keinen Abnehmer fand.

Einen Oeuvre-Katalog Seurats, der im nächsten Jahr erscheinen soll, bereiten John Rewald und Henry Dorra vor. Informationen über vorhandene Werke des Künstlers werden erbeten an H. Dorra, Assistant Director, The Corcoran Gallery of Art, Washington 6, D. C. USA. np.

Ausstellungen

Aachen

Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Juli „Max Ackermann, Stuttgart". August „Alcopley, New York, Paris, London".

Augsburg

Künstlervereinigung „Die Ecke" im Schäzlerpalais: 6. 7.—4. 8. „Ecke 50. Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens Werke der Mitglieder von 1907 bis 1957. Architektur, Malerei, Plastik, Gebrauchsgrafik, Kunsthandwerk".

Berlin

Archivarion Kunstbibliothek im Haus Cumberland, Kurfürstendamm 193—194: 3.—31. 7. „Ole Jensen. Porträts berühmter Persönlichkeiten unserer Zeit". Atelierausstellung, Kurfürstendamm 29: Juli „Heinrich Tost". August/September „William Ninnemann". Galerie Bremer, Fasanenstr. 37: Juli „Erwin Bechtold".

Hochschule für bildende Künste, Charlottenburg 2, Hardenbergstr. 33: Juli/August „Der Deutsche Künstlerbund, 7. Ausstellung".
Meta Nierendorf, Tempelhof, Manfred-von-Richthofen-Str. 14: 3. 6.—16. 8. „Meister des Expressionismus. Aquarelle, Bilder, Grafik".
Kunstkabinett Elfriede Wirnitzer, Charlottenburg 2, Fasanenstr. 11: 15. 7.—17. 8. „Alte Architekturzeichnungen".

Bremen
Paula Becker-Modersohn Haus, Böttcherstr.: 29. 6. bis 30. 7. „Worpswege heute. Malerei, Grafik, Plastik". 3. 8.—28. 8. „Finnland, Kunst in Handwerk und Industrie".

Duisburg
Städt. Kunstmuseum, Mülheimer Str. 39: 20. 7.—1. 9. „Erich Heckel".

Düsseldorf
Galerie 22, Kaiserstr. 22: Juli „10 Maler aus Frankreich, der Aufstand gegen die Form — Beaufort, Delanay, Benrath, Damian, Duvillier, Graziani, Hosiasson, Ionesco, Laubiès, Tsingos, van Haardt".
Kunstmuseum, Ehrenhof 5: 30. 6.—25. 8. „Gemälde und Grafik surrealistischer Maler".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42 I: 15. 6.—31. 7. „Deutsche Zeichnungen und Aquarelle seit 1910". August „Aquarelle von Emil Nolde und afrikanische Kunst".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: 22. 7. bis 16. 8. „Rupprecht Geiger". Ab 16. 8. „Heinz Mack — Peter Royen".
Kunstkabinett Trojanski, Blumenstr. 11: 15. 7.—15. 8. „Herta Boehm".

Essen
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 27. 7. bis 24. 8. „Kuo Ta-Wei. Farbige Tuschezeichnungen".

Frankfurt/Main
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 17. 7.—7. 8. „Wolfgang Rohde, Frankfurt, Neue spanische Reisebilder".
Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath: 2. 7.—31. 8. „Emil Nolde. Ölgemälde, Aquarelle, Grafik".
Städelsches Kunstinstitut, Eingang Dürerstraße 10: 17. 7.—25. 8. „Alexander Calder".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum: 23. 6.—18. 8. „Wandbehänge und Keramik aus 8 europäischen Ländern".

Hamburg
Helmut von der Höh, Große Bleichen 5: 5. 7. bis 31. 7. „Charlotte Schuberth, Kiel, Gemälde". 7. 8. bis 7. 9. „Otto Eglau, Berlin, Radierungen".
Dr. Ernst Hauswedell, Fontenay 4: 12. 7.—12. 8. „Kuo Ta-Wei. Farbige Tuschezeichnungen".

Hannover
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 29. 6. bis 4. 8. „Roger Bissière".
Kunstverein: 18. 8.—8. 9. „Kollektivausstellung Otto Gleichmann".

Heidelberg
Heidelberger Kunstverein: 21. 7.—18. 9. „Joseph Lacasse, Paris".

Karl-Marx-Stadt
Städt. Kunstsammlung, Museum am Theaterplatz: 30. 6.—11. 8. „Rembrandt, Originalradierungen".

Köln
Boisserée, Drususgasse: 7.—11. Juli „Carl Hofer".
Kölnischer Kunstverein, Hahnentorburg: 3. 8.—1. 9. „Hans Hartung, Paris".
Galerie Christoph Czwiklitzer: 17. 7.—17. 8. „Suzanne Valadon. Radierungen 1895—1910".
Galerie Der Spiegel, Richartzstr. 10: 19. 7.—30. 8. „Gérard Schneider".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 21. 7.—18. 8. „Gutes Spielzeug". 26. 8.—13. 10. „Jean Dubuffet".

Mannheim
Mannheimer Kunstverein: 7. 7.—4. 8. „Bernard Buffet, Ölgemälde und Lithografien".
Reiss-Museum (Zeughaus): 12. 7.—18. 8. „Baden-Württembergisches Kunsthandwerk".
Städt. Kunsthalle: 14. 7.—11. 8. „Xaver Fuhr, Gemälde".

München
Die neue Sammlung, Prinzregentenstr. 3: 15. 7.—8. 9. „Gute Form aus der Schweiz, Architektur, Industrieprodukte".
Deutscher Volksbildungsdienst, Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26 I: 2. 7.—15. 8. „30 Tierzeichnungen von Babs Englaender".
Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: 20. 8.—30. 9. „Serge Poliakoff, Ölbilder".

Münster/Westfalen
Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Domplatz 10: 15. 7.—1. 9. „Nordostdeutsche Künstler-Einung, Lüneburg, Gemälde und Plastik".

Offenbach/Main
Klingspor-Museum, Herrnstraße 80: 25. 5.—11. 8. „Ignatz Wiemeler, Handeinbände, Zeichnungen". Daneben am 11. Juni „Rudo Spemann, Gedächtnisausstellung". 23. 8.—10. 10. „Gunter Böhmer, Bucheinbände, Buchgrafik, Aquarelle, Zeichnungen".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 30. 6.—28. 7. „Max Gubler, Zürich, Gemälde, Grafik".

Singen
Ekkehardschule: 11. 8.—1. 9. „10. Singener Kunstausstellung".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 8. 6.—11. 8. „11. Bergische Kunstausstellung". 17. 8.—1. 9. „Deutsche Malerei der Gegenwart".

Stuttgart
Landesgewerbeamt Baden-Württemberg: 22. 6. bis 11. 8. „Sitzmöbel — in Konstruktion und Form".
Württembergischer Kunstverein, Schellingstr. 7: 20. 7. bis 1. 9. „Gemälde und Grafik aus dem Besitz des Saarlandmuseums Saarbrücken".

Tübingen
Technisches Rathaus, Brunnenstr.: 13. 7.—4. 8. „Plastik des Rokoko von Joseph Christian".

Westerland/Sylt
Spielbank Westerland: Saison 1957 „Neue Darmstädter Sezession. Malerei, Plastik, Grafik".

Wiesbaden
Städt. Museum: 10. 7.—25. 8. „Moderne Kunst aus Wiesbadener Privatbesitz".

Wuppertal
Galerie Parnass: 17. 7.—18. 8. „Emil Schumacher, Hagen".

Ausland

Basel
Galerie d'art moderne, 5, Aeschengraben: Juni bis September „art contemporain".
Kunsthalle: 4. 7.—29. 9. „Meisterwerke aus Basler Privatbesitz".

Eindhoven
Stedelijk van Abbe Museum, Bilderdijklaan 10: bis 9. 9. „Die Sammlung".

Genf
Musée d'art et d'histoire: 15. 6.—22. 9. „Kunst und Arbeit". Veranstalter ist das Internationale Arbeitsamt.

New York
The Solomon R. Guggenheim Museum, 7 East 72nd Street: 12. 6.—11. 8. „Neuerwerbungen und Leihgaben. Malerei, Plastik, Grafik".

Salzburg
Residenzgalerie: 22. 6. bis Ende September „Expressionismus; Malerei in Österreich, Deutschland, Schweiz".
Galerie Welz, Siegmund-Haffner-Gasse 16: 7. 7. bis 15. 9. „Marc Chagall — zum 70. Geburtstag".

St. Gallen
Kunstverein: 4. 8.—20. 10. „Malende Dichter — Dichtende Maler".

Wien
Neue Hofburg: Juli/August „Fischer von Erlach". Im September wird die Schau nach München und anschließend nach Stuttgart und Zürich kommen.

Zürich
Kunsthaus: Juli „Fernand Léger". Bis 31. 8. „Le Corbusier".

Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V. Baden-Baden

Die erste Mitgliederversammlung der Gesellschaft erbrachte einen Überblick über die ersten zwei Jahre ihrer Tätigkeit seit der Gründung am 1. Mai 1955. Als ein wesentliches Ergebnis konnte hervorgehoben werden, daß die Gesellschaft in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden als Veranstaltungsträger von Ausstellungen vom Kultusministerium Baden-Württemberg anerkannt ist und so die Funktion eines Kunstvereins mitübernehmen kann.
Es wurde beschlossen, auf allen Gebieten auf dem eingeschlagenen Wege fortzufahren.
Einen erheblichen Verkaufserfolg hat der 46 Jahre alte Gunter Böhmer zu verzeichnen. Auf seiner Ausstellung „Dichterwelt — Malerwelt" — aus Anlaß des 80. Geburtstages von Hermann Hesse — wurden Zeichnungen und Aquarelle im Gesamtwert von DM 7000,— verkauft.
Die Gesellschaft führt Gemeinschaftsfahrten durch:
a) zur Interbau-Ausstellung nach Berlin
b) zur Triennale nach Mailand.
Interessenten wollen sich bitte an die Gesellschaft nach München (Maxburgstr. 4 I) wenden.

Berichtigung

In unserem Architektur-Heft (6/X) wurde versäumt, in der Reihe der Architekten: Le Corbusier, Maxwell Fry, Jane Drew, die am Aufbau der Stadt Chandigarh beteiligt sind, Pierre Jeanneret mitanzuführen.
Ferner wurde in der Liste der bedeutenden Bauten des 20. Jahrhunderts von Carlos R. Villanueva irrtümlich als achtes Gebäude das Gemeinschaftszentrum Säynätsalo anstelle der Bibliothek in Viipuri genannt.
Außerdem muß es in der Besprechung der Bücher zur Architektur der Gegenwart auf S. 56, 1. Spalte heißen: „Die allerjüngste Entwicklung in Japan . . . hat in diesem Buch . . . keinen Niederschlag gefunden."

An unsere Bezieher!

Diesem Heft liegen Titelei und Inhaltsverzeichnis des Jahrganges X bei.
Einbanddecken für den Jahrgang X (1956/57) in Ganzleinen sind zum Preise von DM 3,50 zu beziehen durch die Vertriebsstelle DAS KUNSTWERK Agis-Verlag GmbH, Krefeld, Goethestraße 79.

